

الأدب المقارن

الجزء الثانى

٤
تصدر كل ثلاثة أشهر
○ المجلد الثالث ○ العدد الرابع ○ يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٣



مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق : دينار وربع [illegible] لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن : ٦٠٠ر١ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع .

• الاشتراكات :

ـ الاشتراكات من الداخل :
عن سنة (أربعة أعداد [illegible]
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج :
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد . ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها :

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨
٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب المقارن
الجزء الثاني

محتويات العدد

أما قبل

.. فبهذا العدد تتم «فصول» عامها الثالث ، صامدة أمام ريح خبيثة تهب عليها بين حين وآخر ، منذ آن كانت وليدا يحبو حتى اليوم ، تريد أن تشوه صورتها ، وأن تشكك فى أهدافها . وكان من الممكن أن تنال منها هذه الريح مأربها لولا أنها اختارت لنفسها ـ منذ اللحظة الأولى ـ الطريق الصحيح ، ووضعت نصب عينها الحقيقة الخالصة لوجه العلم ، تسعى إليها بكل الوسائل ، ولا تدخر فى سبيلها أى جهد . وكان صمودها هذا نتيجة للجهود الإيجابية البناءة والجادة لعشرات من المخلصين لثقافة هذه الأمة ، الحريصين على تأصيل قيمها ، وإبراز كينونتها ضمن الثقافات العالمية المعاصرة ، كما كان نتيجة أيضا لإقبال قطاع عريض من القراء عليها ، الراغبين فى مجاوزة «الثقافة الخطابية» إلى الثقافة العلمية الرصينة . ومن أجل ذلك تشعر «فصول» شعورا صادقا بأنها مدينة لكل أولئك الذين أسهموا فى تحرير أعدادها ، وهؤلاء الذين يحرصون على قراءتها ؛ فبهؤلاء وأولئك أمكنها أن تصمد ، ومنهم جميعا تستمد القدرة على المضى قدما فى تحقيق رسالتها .

ويوافق ظهور هذا العدد من «فصول» مناسبة أدبية عزيزة على نفس كل مثقف عربى ، هى مرور عشر سنوات على وفاة عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين . وهى المناسبة التى احتفل بها دوليا فى المعهد المصرى للدراسات العربية فى «مدريد» منذ ثلاثة أشهر فى هذا العام ، حيث عقدت ندوة علمية اشترك فيها عدد كبير من الدارسين العرب والمستشرقين ، وقدمت فيها دراسات تتناول طه حسين أديبا مبدعا ، وناقدا ، ومفكرا ، من منظورات جديدة لم تسبق . ولم يكن ليفوت «فصول» أن تفرد عددا منها لهذه المناسبة ، لولا أنها التزمت بإصدار هذا العدد فى الأدب المقارن مكملا للعدد السابق . ومع ذلك فقد اشتمل هذا العدد ـ إسهاما من «فصول» فى هذه المناسبة بقدر ما يسمح إطاره العام ـ على ثلاث دراسات متتابعة ، تتصل بأدب طه حسين وفكره ، من منظور المقارنية ، مشكِّلة ـ فى النسق الموضوعى للعدد ـ محورا نوعيا خاصا .

وقريب من هذا مناسبة أدبية عالمية أخرى ، هى مرور مائة وخمسين عاما على وفاة «جوته» ، شاعر ألمانيا الأكبر (ت ١٨٣٢) . وكان من حق هذا الشاعر أن تهتم به «فصول» كذلك اهتماما خاصا ، لا لأنه أكبر شاعر أنجبته ألمانيا فحسب ، ولا لأنه الشاعر الذى أثر فى الأدب الغربى ، بل لأنه أثر ـ كذلك ـ فى أدبنا العربى الحديث ، بقدر ما تأثر بشعرنا العربى القديم .

إن «جوته» هو الشاعر المسئول ـ أكثر من غيره ـ عن تغلغل القضية «الفاوستية» فى الضمير الأوربى ، وهى القضية التى تسربت إلى تفكير طائفة من الأدباء العرب المحدثين . ومن هنا كانت الفرصة المتاحة لـ «فصول» ـ فى إطار عدد عن الأدب المقارن ـ للإسهام فى هذه المناسبة العالمية ، هى أن تولى القضية الفاوستية فى صياغتها العربية اهتماما خاصا . ومن ثم فقد أفردت لهذه القضية وما يتفرع عنها من قضايا ثلاث دراسات تظهر متتابعة فى النسق العام لموضوعات العدد ، مشكِّلة ـ كذلك ـ محورا نوعيا خاصا .

وإذ تحتفل «فصول» بجوته ، كما تحتفل بطه حسين ، إنما تؤكد خطها الموضوعى البعيد عن كل الانفعالات والميول الشوفينية التى تقوم حجابا بين المرء والحقيقة المجردة ، كما تؤكد إيمانها بإنسانية الأدب والفكر على سواء .

وبعد فإن المعيار الحقيقى الذى توزن به الأشياء هو الأعمال لا الدعاوى والأقوال . وأيّما ادعاء لا يستند إلى حقيقة عيانية أو منطقية هو أدخل فى البطلان منه فى أى شىء آخر . وقد حاولت «فصول» طوال الأعوام الثلاثة الماضية من حياتها أن تكون دعاواها بقدر طاقتها على الإنجاز وعلى العطاء . وقد استطاعت بذلك أن تكون مصدرا يثق به الكثيرون فى مصر والوطن العربى ، وخارج مصر والوطن العربى ، ومرجعا مفيدا لكل المشتغلين بالأدب والنقد . وإذ هى تختتم عامها الثالث ، وتصبح أكثر فتاء وتمكنا ، تتطلع إلى المستقبل بكل الأمل فى أن تتمكن من المضى قدما فى تحقيق رسالتها القومية . ولن يتحقق هذا إلا بالجهود الخيّرة التى يبذلها المشاركون فى تحرير مادة هذه المجلة ، وبالتفاعل الإيجابى معها من قبل قرائها والحريصين على اقتنائها .

رئيس التحرير

هذا العدد

استقطب العدد السابق من هذه المجلة ، الذى يحمل كذلك عنوان « الأدب المقارن » ، عددا لا بأس به من المقالات والدراسات النظرية ، التى اتجهت ـ بصفة أساسية ـ إلى البحث فى مفهوم الأدب المقارن ، والقضايا الفرعية التى يثيرها ، ومدى شرعية الأدب المقارن بالقياس إلى الحقول المعرفية الأخرى ، ووجوه الاتفاق والاختلاف بين المنظرين له والمشتغلين به طوال الزمن الماضى من هذا القرن . ومع أن اختيار المجلة لهذا الموضوع قد فرض أن يتجه النظر فى البداية إلى تمحيص القضايا النظرية المتعلقة به ، وفحص الإشكاليات الأساسية التى تعد بمثابة منطلقات للتفكير فى مناهجه وفى أدواته وفى أهدافه ـ فقد كان هناك هدف آخر لا يقل وضوحا وأهمية عن هذا الهدف ، هو الانتقال من مستوى الفكر النظرى إلى مستوى الدراسة التطبيقية العملية . وقد تفرقت هذه الدراسة التطبيقية ـ التى تحرص عليها هذه المجلة فى كل ما تعرض له من قضايا ومذاهب ومناهج ـ فى ثلاث شعب : (أ) مقارنات تتناول أعمالا أدبية أو أفكارا تنتمى إلى آداب أخرى غير الأدب العربى ، (ب) مقارنات تتعلق بأعمال أدبية عربية كان لها تأثير مباشر أو غير مباشر فى الآداب العالمية الأخرى ، (جـ) مقارنات تتناول أعمالا وأفكارا أدبية عربية فى إطار تأثرها بأعمال وأفكار تنتمى إلى آداب غير عربية . وكان من حظ العدد السابق أن يستوعب قدرا من الدراسات المتصلة بالشعبتين الأوليين ، أما الدراسات المتصلة بالشعبة الثالثة فيستقل بها هذا العدد .

من هنا كانت الأغلبية العظمى من الدراسات التى يضمها هذا العدد تتحرك فى دائرة نظرية التأثير والتأثر ، متخذة من النص العربى منطلقا إلى استقصاء مصادره الأجنبية التى وفدته بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وأقول « الأغلبية العظمى » لأن هناك عددا من هذه الدراسات يعقد مقارناته بمعزل عن هذه النظرية ، كما هو الشأن فى دراستى على شلش وفدوى مالطى ـ دوجلاس ، وإلى حد ما فى دراسة غراء حسين ، فهذه الدراسات تقوم على أساس من التحليل النقدى للنصوص ، وقراءة النص الأدبى العربى فى سياق نص أدبى آخر . وفضلا عن هذا يضم هذا العدد فى مستهله مقالين لعطية عامر ونبيلة إبراهيم لهما طبيعة خاصة .

أما مقال عطية عامر ، الذى يستهل به العدد ، فذو طبيعة تأريخية . وتأتى أهميته فى هذا السياق من حيث كشفه ـ جزئيا ـ عن إرهاصات الدراسة المقارنة على المستوى العربى فى القرن التاسع عشر ، التى تخللت كتابات رفاعه الطهطاوى وعلى مبارك . ثم ينتقل الكاتب إلى القرن العشرين فيسجل نشأة الوعى بفكرة الدراسات المقارنة ، نتيجة لتأثر الدارسين أمثال أحمد ضيف فى كتابه « مقدمة لدراسة بلاغة العرب » بما كانت دراسة الأدب المقارن فى فرنسا قد حققته من ازدهار . وأيضا فقد بدأ الاهتمام بالدراسات اللغوية المقارنة فى المعاهد العليا منذ عام ١٩٢٤ . وفى عام ١٩٣٨ أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة إحدى مواد الدراسة فى دار العلوم . ولكن بمعزل عن المعاهد العليا ودار العلوم نشرت مجلة « الرسالة » فى عام ١٩٣٥ سلسلة من الدراسات المقارنة بين الأدبين العربى والانجليزى بقلم فخرى أبو السعود . والطريف فى هذه المقالات أنها لم تتبن اتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى ، بل اهتمت بالتحليل النقدى للنصوص ، ومضاهات القيم الجمالية فى الأدبين . فكان فخرى أبو السعود بذلك سابقا إلى الاتجاه الذى تمثل فى ثورة المدرسة الأمريكية على المدرسة الفرنسية . ثم يتابع الكاتب خروج المبعوثين من مصر للتخصص فى دراسة الأدب المقارن ، فى فرنسا أولا ، ثم فى انجلترا .

أما دراسة نبيلة إبراهيم ، التى تلى هذا المقال ، والتى تحمل عنوان « عالمية التعبير الشعبى » ، فتكتسب خصوصيتها من حيث إنها تنقلنا إلى مستوى من الإبداع الأدبى مجهول المؤلف هو الأدب الشعبى . ومع ذلك أمكن رصد وجوه من التشابه بين أشكال التعبير الشعبى لدى الشعوب المختلفة فى الأزمنة المختلفة . وكان لابد من تفسير لهذا التشابه . فهل يعزى التشابه إلى انتقال هذه المادة الأدبية ـ بطريقة شفهية فى الغالب ـ من بيئة إلى أخرى ؟ هذا هو السؤال الذى واجهته الدراسات الشعبية منذ أوائل القرن التاسع عشر . وقد بينت هذه الدراسات أن وجوه التشابه لا تقتصر على العناصر الموضوعية (الموتيفات) الجزئية ،

أو حتى بعض الأشكال الكلية ، بل تماثل القوانين نفسها ، التى تفرض ابنية محددة لهذه الأشكال . ولم تستطع الدراسات المتلاحقة أن تنتهى إلى تحديد كاف لأسباب هذا التماثل .

إن مبدأ انتقال التعبير الشعبى فى شتى أشكاله مبدأ لا يمكن إنكاره . ولا إنكار كذلك لما يمكن أن يدخل على النص من تحريف أو تحوير حتى يستجيب للعقلية الجماعية التى انتقل إليها ولمطالبها الخاصة . وعند هذا الحد يمكن أن يكون للمنهج التاريخى دور مبرر فى الدراسة المقارنة للنصوص المتشابهة أو المتقاربة فى البيئات المختلفة والأزمنة المختلفة . ولكن يبقى تماثل القوانين التى تحكم أبنية هذه الأشكال مستعصيا على الحل بمبدأ التأثير والتأثر . ومن هنا خطت الدراسات الشعبية المقارنة خطوة جديدة ، جاوزت بها هذا المبدأ ، بحثا عن علل أخرى لذلك التماثل ، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال النص ، والنظام الذى يحكم العلاقات بين جزئياته .

وفى هذا الإطار عرضت الدراسة لكل الجهود التى بذلت فى سبيل تحليل النص الشعبى من منظور عالمى ، ابتداء من أكسل أولريك Axel Olrik ، وانتهاء بالدراسات النصية المتأخرة التى قام بها الفولكلوريون أو نقاد الأدب على السواء .

ويبقى بعد هذا فى ملف هذا العدد ثمانى عشرة دراسة تطبيقية ، موزعة على محاور أساسية متلاحقة ، تتخللها ـ فى الوقت نفسه ـ محاور أخرى متداخلة . إنها ـ كما قلنا ـ تتحرك فى إطار تأثير الآداب الأجنبية على الأدب العربى الحديث ، باستثناء دراستى على شلش وفدوى مالطى ـ دوجلاس وإلى حد ما غراء حسين ، التى تخرج من إطار مبدأ التأثير والتأثر . ومن ثم تدور الدراسة فى كل محور من هذه المحاور المتلاحقة حول أثر أحد الآداب العالمية فى الأدب العربى ، مع مراعاة النسق التاريخى ، سواء بين هذه المحاور بعضها وبعض ، أو بين الدراسات المشكلة لكل محور على حدة . وهكذا تستهل هذه المحاور بدراسة أحمد عثمان «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب» ؛ تليها دراسة فخرى قسطندى عن «فن الإبيجراما عند طه حسين» . ثم تأتى مجموعة من الدراسات المقارنة بين الأدب والفكر الفرنسيين والأدب العربى ؛ يتبعها مجموعة أخرى من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى ؛ يتلوها دراسة لإحدى الروايات الأمريكية فى تأثيرها فى عدد من الأعمال الروائية العربية . ويعقب هذا أربع دراسات تمثل محور الأدب الألمانى فى تأثيره فى الأدب العربى الحديث ؛ ثم تأتى الدراسة الأخيرة لأحمد عبد العزيز عن أثر الشاعر الأسبانى لوركا فى الشعر العربى والمسرح العربى المعاصرين .

وتتابع هذه المحاور على هذا النسق يشير إلى حقيقة أن الأدب العربى الحديث فى شتى أنواعه ، وكذلك الفكر الأدبى ، قد أفادا من مؤثرات وروافد متنوعة ، تمثلها تلك الآداب العالمية ؛ فقد أخذا ـ إذن ـ بقدر ما أعطيا .

غير أننا سنلاحظ ـ من جهة أخرى ـ تداخل بعض هذه المحاور أحيانا ، مولدة ـ على مستوى آخر من التصنيف ـ محاور جديدة ، تظل مجموعة الدراسات فيها متعاقبة كذلك . فدراسات فدوى مالطى ـ دوجلاس ، وفخرى قسطندى ، وعبد الرشيد محمودى ، ترتبط ـ على التوالى ـ بأيام طه حسين ، وبفن الإبيجراما عنده (جنة الشوك) ، وبمنهج الشك الديكارتى فى نقده وإبداعه . وفى دائرة تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى نجد إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى ـ على التوالى ـ يشكلان محور التأثير الرومنسى الإنجليزى فى مدرسة الديوان ثم فى جماعة أبولو . ومن جهة أخرى يرتبط محمد عبد الحى ورمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم وأنجيل بطرس ـ على التوالى أيضا ـ بقضية الترجمة من الأدب الإنجليزى إلى اللغة العربية . وعلى مستوى التصنيف النوعى تتصل مقارنات إبراهيم عبد الرحمن ومحمد عبد الحى بالشعر ، ومقارنات رمسيس عوض وعبد الحميد إبراهيم بالمسرح ، ثم تنضم أنجيل بطرس إلى صبرى حافظ ليجتمعا حول الفن الروائى المترجم من الأدبين الإنجليزى والأمريكى . وعلى هذا النحو يجتمع من محور التأثير الألمانى على الأدب العربى كمال رضوان ، ومصطفى ماهر ، وعصام بهى ـ يجتمعون على أثر المشكلة الفاوستية ، أو مشكلة الشيطان على السواء ، فى الكتابات العربية الحديثة . وتبقى ناهد الديب وحدها فى هذا المحور لتتجه إلى دراسة أثر برخت فى مسرح نجيب سرور . وكل هذا يؤكد لنا أن النسق الذى سيقت فيه هذه الدراسات قد أتاح لكل منها أن تكون له دلالته ؛ ومن ثم وظيفته ، على أكثر من مستوى .

على أنه إذا كانت الأغلبية العظمى من هذه الدراسات التطبيقية تحقق ـ ضمنا ـ مبدأ التأثير والتأثر وتدور فى فلكه ، فإن المجموعة المحدودة من الدراسات النصية التى يضمها هذا العدد تنشئ ـ على نحو غير مباشر ـ حوارا منهجيا على مستوى

التطبيق مع هذه الأغلبية . ومن ثم يمكن أن يقال ــ بقدر من التجاوز ــ إن البنية الفكرية لهذا العدد تقدم ــ على مستوى التطبيق ومن خلاله ــ القضية (ممثلة فى الأغلبية العظمى من هذه الدراسات) ، والنقيضة (ممثلة فى عدد محدود من الدراسات) ، والتركيب (ممثلا فى دراسة نبيلة إبراهيم) .

وأول دراسة يضمها هذا العدد من مجموعة الدراسات التاريخية هي دراسة أحمد عثمان : «على هامش الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب» . وهي دراسة تتبع الجذور التاريخية للظاهرة الأسطورية ، ثم تنبه إلى دور المدرسة الرومنسية فى مصر ، والمدرسة الرمزية فى لبنان ، فى توظيف الأسطورة فى الشعر ، احتذاء لنتاج الرومنسيين والرمزيين فى الأدب الغربى . ولكن الاهتمام بالأسطورة لم يتوقف عند هذا الحد ، بل إنه يتزايد فيما بعد ــ فيما يسجل الباحث ــ مع حركة الشعر الجديد . وبخاصة لدى واحد من رواد هذه الحركة هو الشاعر العراقى بدر شاكر السياب . لقد أفرط السياب فى استخدام الأسطورة فى شعره على نحو جعل دارسى هذا الشعر يختلفون حول مدى توفيقه ــ أو عدم توفيقه ــ فى توظيفها فيه توظيفا فنيا . ويرى عثمان أن السياب قد وفق فى توظيف الأسطورة ــ والأسطورة الفورية على وجه الخصوص ــ فى إثراء شعره ، وإن كان كثير من هذا الشعر ــ فيما يرى عثمان كذلك ــ قد أثقل بالأسطورة دون أن تمس الحاجة ــ فنيا ــ إلى استخدامها . وفى هذه الحالة توجز الأسطورة فى كلمة من كلماتها ، ولا ينبه القارئ إليها إلا الهامش الذى وضع أسفل النص لتوضيحها . ثم يمضى الباحث يستقصى الأسطورة فى شعر السياب منذ أن نظم قصيدتى «أغنية الراعى» و«الروح والجسد» ، وهما من المرحلة الرومنسية المبكرة فى شعره . حتى آخر قصائده التى امتزجت فيها الأصداء الأسطورية ، الإغريقية والآشورية والبابلية ، مع الآلام المرضية والإحباطات السياسية .

يلى هذه الدراسة لأثر الأسطورة الإغريقية فى شعر السياب دراسة نوع أدبى إغريقى حاول طه حسين إحياءه فى الأدب العربى الحديث ، هو فن «الإبيجراما» . وينطلق فخرى قسطندى ــ صاحب هذه الدراسة ــ من حقيقة أن طه حسين كان مقتنعا بأن اللغة العربية قادرة على التعبير خارج أطرها الفنية التقليدية ، وقابلة للتطويع بحيث تستوعب الأجناس الأدبية المختلفة فى الآداب العالمية . ومن هنا أقدم طه حسين على تجربة كتابة «الإبيجراما» العربية ، التى كان من حصيلتها كتابه «جنة الشوك» . ومن ثم قامت دراسة فخرى قسطندى لمجموعة «الإبيجرامات» التى ضمها هذا الكتاب ، تأسيسا ودعما لنظرية انتقال الأجناس الأدبية من أدب إلى أدب ، ومن عصر إلى عصر .

وبهذه الدراسة تفتتح كذلك مجموعة الدراسات المتعلقة بطه حسين . ويليها مباشرة دراسة عبد الرشيد محمودى عن «طه حسين وديكارت» . وهي دراسة تاريخية كذلك ، فهى تبحث فى مدى تأثر طه حسين بفكر ديكارت فى مجال الدراسة الأدبية وفى مجال الإبداع أيضا ، وعلى وجه التحديد فى كتاب «الأيام» . وتقوم هذه الدراسة على أساس من النفى والإثبات معا ، نفى ما هو شائع من تأثر طه حسين بالمنهج الديكارتى فى كتابه «فى الشعر الجاهلى» ، وإثبات ما لم تلتفت إليه الأنظار من قبل ، من فاعلية هذا المنهج فيما قدمه طه حسين من ترجمة ذاتية . فالشك الذى استخدمه طه حسين فى دراسة الشعر الجاهلى شك سلبى ، ينتهى إلى نفى موضوعه ، وهو الشعر الجاهلى نفسه ، فى حين يقوم منهج ديكارت على تسلسل منطقى ، يقود من الشك إلى نتيجة يقينية . وأقصى ما يمكن أن يقال فى هذا الصدد هو أن طه حسين قد نزع فى الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت فى مجال الفلسفة . أما كتاب «الأيام» فيرى الباحث أن طه حسين قد ارتكز فيه على نوع من الكوجيتو الديكارتى (أنا أفكر ، إذن فأنا موجود) ، وإن لم يكن هذا المنطلق خطوة فى برهان عقلى ، كما هو الحال عند ديكارت . بل تجربة شخصية حية . ومع ذلك فطه حسين يبدأ ــ مثل ديكارت ــ من شعور بالعزلة ، ومحاولة للخروج منها ، مستندا على أساس من منطق الفيلسوف الفرنسى فى الشك فى المعرفة المحصلة عن طريق الحواس ، وهو المنطق الذى ظهر واضحا فى كتاب «التأملات» لديكارت . وكذلك يتفق الأديب والفيلسوف فى تصور قوة خارجية (الآخر عند طه حسين ، والله عند ديكارت) تتدخل لتنقذ الذات من عزلتها ، وتتوسط بينها وبين العالم الخارجى .

وفى إطار التأثير الفرنسى فى الأدب العربى تأتى دراسة ليلى عنان عن «الرومنسية الفرنسية بين الأصل والترجمة فى قصص المنفلوطى» . وفى هذه الدراسة تسجل الباحثة قيام اتجاهين فى ترجمة القصص الرومنسى الفرنسى ، أولها تكون الترجمة فيه شبه وافية ، أما الآخر فيخضع فيه النص المترجم للتصرف على نطاق واسع . ومن الأمثلة التى يبرز فيها تصرف المنفلوطى على

هذا النحو قصة «أتالا» ، التى قدمها بعنوان «الشهداء» . ومن تصرفه كذلك أنه فى قصة «بول وفرجينى» أهمل الوصف الطبيعي والتقاليد الاجتماعية ، كما أدخل عليها وعلى قصة «فى سبيل التاج» بعض التعديل بما يلائم إبراز القضية الوطنية . وربما برر هذا التصرف رغبة الكاتب فى جعل النص الفرنسى قريبا من دائرة اهتمام القارئ العربى . لكن الباحثة تسجل أيضا حالات من التصرف ليس لها مبرر تاريخى أو موضوعى أو فنى . إلا أن يصبح النص الأصلى ملائما لرؤية المنفلوطى الخاصة . عاكسا لآرائه الشخصية . وعند ذاك أفرغت القصص من مضمونها الفلسفى . وتحولت إلى قصص غرامية . والتفسير الذى تنتهى إليه الباحثة لهذه الظاهرة المنفلوطية هو أن الكاتب قد مزج بين فكر القرن الثامن عشر فى أوربا ومشاعر القرن التاسع عشر ، وكان هذا انعكاسا للتخبط بين القيم الموروثة فى الثقافة العربية والتأثر بالثقافة الغربية . فى وقت كان العالم العربى فيه قد تحرر من سيطرة الدولة العثمانية .

ومع أن دراسة غراء حسين عن «الحكاية والواقع» تتحرك فى إطار المقارنة بين الحكاية الشعبية المصرية والحكاية الفرنسية فإننا نؤثر الحديث عنها فيما بعد . مع دراستى على شلش وفدوى مالطى ـ دوجلاس . فى إطار الدراسات النصية .

ومن ثم تبدأ مجموعة الدراسات التى تتعلق بأثر الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى الحديث .

وتستهل هذه المجموعة بدراسة إبراهيم عبد الرحمن لـ «تراث جماعة الديوان النقدى ؛ أصوله ومصادره» . وعنوان الدراسة ينم على منهجها التاريخى ، وفيها يتوقف الكاتب عند الحملة التى شنتها جماعة الديوان . وبخاصة العقاد . على شعر شوقى فيرى أنها قامت على دعامتين أساسيتين : ١ ـ تقديم مفهوم جديد للشعر . من حيث وظائفه ومقوماته الفنية . استمدوا أصوله من الآداب الغربية فى شكليها النقدى والإبداعى ، وبخاصة فى المرحلة الكلاسيكية ، ٢ ـ إبداع أعمال شعرية تحاكى أشعار الرومنسيين الإنجليز . وكانت الغاية من ذلك هى أن يؤكدوا تخلف الصيغة الفنية لشعر شوقى وتقليديتها . ومن ثم يستعرض الكاتب عددا من النصوص القديمة التى حاول العقاد ـ أكثر جماعته ميلا إلى التنظير ـ أن يشرح فيها هذا المفهوم الجديد للشعر تفصيلا . وقد انتهى الباحث من هذا الاستعراض إلى تقرير أن هذه الكتابات لا تشكل نظرية متكاملة فى مفهوم الشعر ونقده . بل أفكارا وآراء هى وليدة قراءات متنوعة فى الأدب والنقد . ومن ثم يمضى الباحث فى تقصى أصول هذه الأفكار فى مصادرها القديمة والحديثة . الغربية والعربية على السواء . أما المصادر الغربية القديمة فيمثلها النقد الإغريقى والرومانى . والنقد الكلاسيكى بعامة ، وأما المصادر العربية القديمة فموزعة فى التراث العربى على المستوى الإبداعى والمستوى النقدى . وفيما يختص بالمصادر الحديثة فإن جانبا منها يتمثل فى بعض كتابات المعاصرين العرب لجماعة الديوان . الذين كانوا على صلة بالثقافة الفرنسية ، أما الجانب الآخر فيرجع إلى تراث الحركة الرومنسية من الشعر والنقد . فى الأدب الإنجليزى بخاصة . ويتم هذا الاستقصاء من خلال مقارنة النصوص الإبداعية والنقدية لهذه الجماعة . بالنصوص الأصلية من تراث الرومنسيين الإنجليز .

وفى إطار تأثير الأدب الإنجليزى فى الأدب العربى الحديث ترد دراسة محمد عبد الحى : «البنفسجة والبوتقة ، الترجمة ولغة الشعر الرومنسى العربى» ، لتعالج أثر الترجمات العربية لنماذج من الشعر الإنجليزى فى بزوغ الشعر الرومنسى العربى : شكلا ومضمونا . بدءا من الترجمة العربية الأولى لترنيمة «صليب المسيح» (١٨٣٠) ، ومرورا بالترجمة العربية للمجموعة الثانية من «ترنيمات للعبادة» (١٨٥٢) . التى تنسب ترجمتها إلى بطرس البستانى . وبالترجمة العربية للكتاب المقدس . الذى أشرفت عليه الكنيسة البروتستنتية . وترجمة المزامير والترنيمات التى أنجزت بين ٨٤٧ و١٨٨٥ . وانتهاء إلى الترجمات العربية لقصائد من شيكسبير وشلى ووردزورث وكيتس وبيرنز .. الخ .

وتحدد هذه الدراسة حجم الأثر الذى يمكن أن تكون الترجمة العربية للترنيمات قد أحدثته لدى الشعراء السوريين اللبنانيين ، وبخاصة شعراء المهاجر فى أمريكا الشمالية . الذين تربوا على هذه الترنيمات فى مدارس الإرسالية ، كما تحدد ما كان تحدد لشعرهم من وقع لدى الجيل الأحدث ، جيل جماعة أبولو . أما شعراء الديوان فلم يولدوا ـ فى قول الكاتب ـ رومنسيين كشعراء المهاجر ، ومن ثم لم يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل على المثال الكلاسيكى المحدث . بل كان يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب . وكان ذلك ناتجا عن توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسيكية المحدثة فى حساسيتهم الشعرية . وبهذا مهد شعراء الديوان لجماعة أبولو الطريق إلى إدراك المفهوم الرومنسى للغة الشعر بوصفها لغة رمز وإيحاء وليست لغة تقرير . ويتشابك هذا الإدراك مع عملية التمثل التدريجى لأسلوب الشعر الرومنسى الإنجليزى (والفرنسى)

ولما كانت هذه الدراسة مقصورة أساسا على تتبع أثر الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، فقد مضى الباحث فى تقصى كيفية تمثل شعراء الرومنسية العرب لأسلوب الشعر الرومنسى الإنجليزى على نحو ما تعكسه ترجمات هذا الشعر إلى العربية ، دون إهمال لأثر الشعر العربى الصوفى فى إكساب الشعر العربى الرومنسى منحنيات ونغمات تميزه عن الشعر الرومنسى الإنجليزى . وأيضا فقد تقصى الباحث أثر المفهوم الرومنسى للشعر فى إعادة تشكيل بنية القصيدة ، وتحرير عروضها وموسيقاها من القوالب الثابتة ، سواء تم ذلك استرشادا ببعض الكتابات النقدية ، أو من خلال عملية الترجمة ذاتها لنصوص من الشعر الإنجليزى .

وفى إطار تأثير الأدب الإنجليزى على الأدب العربى الحديث ، وتأكيدا لدور الترجمة فى إحداث هذا التأثير ، ترد على الأثر دراستان تنقلاننا من مجال النقد والشعر إلى مجال المسرح . الدراسة الأولى منها لرمسيس عوض عن «روميو وجولييت على المسرح المصرى» ، والدراسة الثانية لعبدالحميد إبراهيم عن «جريمة قتل ـ بين إليوت وعبدالصبور» .

فى الدراسة الأولى يسجل الكاتب ما لقيته مسرحيات شيكسبير : «روميو وجولييت» ، و«هملت» ، و«عطيل» ، من ذيوع على المسرح المصرى خلال العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن . أما مسرحية «روميو وجولييت» فلم يأت عام ١٩٠٠ حتى كانت قد عربت مرتين ، الأولى بقلم نجيب حداد ، والثانية بقلم نقولا رزق الله . وربما كانت هذه المسرحية أكثر مسرحيات شيكسبير تقديما على المسرح ، فقد مثلتها فرقة أبى خليل القبانى فى عام ١٩٠٠ تحت عنوان آخر هو «شهداء الغرام» ، ومثلتها فرقة إسكندر فرح فى نفس العام ، وكانت البطولة فيها للشيخ سلامة حجازى ، قبل أن يستقل عن فرقة فرح ويكون فرقته الخاصة . وقد أضاف سلامة حجازى إلى المسرحية عنصر الغناء على نحو أفرغ القصة من محتواها المأسوى ، ولم يبق منها سوى محتواها العاطفى . والدراسة تتابع أساليب عرض هذه المسرحية مكتملة ، أو عرض فصل واحد منها ، وما كان يطرأ عليها من تحوير أو تغيير .

أما الدراسة الثانية فتعقد مقارنة بين مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لإليوت ، ومسرحية «مأساة الحلاج» لصلاح عبدالصبور . لقد ترجم عبدالصبور مسرحية إليوت ، وإن لم تنشر إلا فى عام ١٩٨٢ بعد وفاته . ويرصد الكاتب عددا من وجوه التشابه بين المسرحيتين ، التى لا تنفى فى الوقت نفسه ما قرره الآخرون من وجوه الاختلاف بينهما .

وإذا كانت ليلى عنان قد طرحت فى دراستها قضية ترجمة القصص الرومنسى إلى العربية ، وما أصابه من تغيير وتحريف ، فإن أنجيل بطرس تعرض فى دراستها : «نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية» لما أنجز من ترجمات فى هذا المجال خلال المدة من ١٩٤٠ إلى ١٩٧٣ . وهى إذ تعرض لاتجاه هذه الترجمة تلاحظ غلبة العشوائية على اختيار المادة المترجمة ، وخضوع هذا الاختيار لا إلى التخطيط بل إلى ذوق المترجم أحيانا ، والرواج التجارى أحيانا . ولأمر ما ظفرت روايات شارلز ديكنز بأكبر قدر من اهتمام المترجمين . وقد ظفرت روايته «قصة مدينتين» وحدها بتسع ترجمات . وإلى جانب ديكنز ظهرت ترجمات لأعمال ألدس هكسلى وجورج أورويل وشارلوت برونتى وجين أوستن وصمويل جونسون وهـ . ج . ويلز وغيرهم . لكن بعض هذه الترجمات كان اختصارا للأصل ، وبعضها أعد لكى يلائم طبيعة سلاسل الكتب الشعبية .

وتسلمنا هذه الدراسة إلى دراسة صبرى حافظ عن أثر رواية «الصخب والعنف» للكاتب الأمريكى فوكنر على الرواية العربية . حقا إن الكاتب يحدد الوظيفة الأساسية للدراسة المقارنة فيما تؤدى إليه من إرهاف الوعى بخصائص العمل الأدبى عن طريق استخدام منجزات أخرى للاستضاءة بها . وكأنه بهذا يؤكد المنهج النقدى فى الدراسة المقارنة ، حيث يُدرس النص الأدبى فى سياق نص آخر . ولعله من أجل ذلك قد استخدم عبارة «تناظر التجارب» فى عنوان دراسته . ومن ثم فقد اهتم بعرض الآراء النقدية المختلفة التى حاولت تفسير رواية «الصخب والعنف» ، والتى تكشف فى مجموعها عن مدى ثراء هذا العمل الأدبى . ولكنه اتخذ من هذا العرض مدخلا لإبراز أثر هذه الرواية فى أربع روايات عربية حديثة ، اكتفى منها ـ لضيق المكان ـ بروايتين هما «ما تبقى لكم» لغسان كنفانى ، و«ميرامار» لنجيب محفوظ . وفى هذا الاتجاه قدم الكاتب عددا من القرائن التى تؤكد أن ثلاثة من الروائيين العرب قد تأثروا بالترجمة العربية لتلك الرواية . أما دين غسان كنفانى لرواية فوكنر فيؤكد الكاتب أنه يتعدى حدود الأحداث والشخصيات إلى رموز «الصخب والعنف» وصورها واستعاراتها وبنائها الفنى المعتمد على تيار الوعى وتداخل الأزمنة والأمكنة ، فضلا على أسلوب السرد الروائى . أما نجيب محفوظ فقد مكنه تمرسه بالفن الروائى .

وقدرته على الاستيعاب والهضم والتمثل ، من إخفاء تأثره ؛ ولكن الباحث يكشف ـ من خلال تحليل «ميرامار» ـ عن التشابه بين الأشخاص والأحداث فى الروايتين ؛ ذلك التشابه الذى لا يمكن أن يقع بمحض الصدفة . ومن ثم يمكن أن يقال إن الجانب التطبيقى من هذه الدراسة كان مكرسا لنظرية التأثير والتأثر .

وعند هذا المدى تنتهى مجموعة الدراسات المتصلة بأثر الأدب الإنجليزى (وإلى حد ما الأمريكى) من خلال الترجمة على النتاج النقدى والشعرى والمسرحى والروائى فى الأدب العربى الحديث ، وتبدأ مجموعة الدراسات المتصلة بالأدب الألمانى . ولأمر دارت ثلاث دراسات فى هذا المحور حول المشكلة الفاوستية ؛ فكمال رضوان يكتب عن «فكرة فاوست منذ عصر جوته» ؛ ومصطفى ماهر يكتب عن «فاوست فى الأدب العربى المعاصر» ؛ وعصام بهى يكتب عن «الشيطان فى ثلاث مسرحيات» .

أما كمال رضوان فيتتبع الاهتمام بفكرة «فاوست» فى أوربا منذ عصر التنوير بوصفها تعبيرا عن تعطش الإنسان إلى المعرفة والحرية ، فيلم بمعالجة «لسنج» ، إمام عصر التنوير ، لها . ويتوقف عند تناول جوته للفكرة نفسها ، وما عقده بين فاوست ومفيستو من تحالف ، من أجل الوصول إلى المعرفة غير المحدودة . ثم يتابع الكاتب عددا من معاصرى جوته ، الذين تأثروا بمسرحيته ، فعالجوا الفكرة نفسها معالجات مختلفة ، شعرية ومسرحية وأوبرالية ، خصوصا بعد أن روجت مدام دى ستال فى فرنسا لأعمال جوته بعامة ، ولمسرحية فاوست بخاصة . ثم يتابع الكاتب تأثير هذه المسرحية فى ألمانيا فى القرن العشرين فى مسرحية «الدكتور فاوستس» التى كتبها «توماس مان» فى عام ١٩٤٧ . ومن عالم فاوست الأوربى ينتقل الكاتب إلى مصر ، حيث برز الاهتمام بفكرة فاوست ، وترجمت مسرحية جوته إلى العربية ، وتناولها بالدراسة عدد كبير من الكتاب ، وعالجها خمسة على الأقل من كتاب المسرح ، هم توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ومحمد فريد أبو حديد ، ومحمود تيمور ، وفتحى رضوان .

وتسلمنا دراسة كمال رضوان إلى دراسة مصطفى ماهر ، التى تهتم ـ أساسا ـ بالكشف عن أثر جوته بعامة ، ومسرحيته «فاوست» بخاصة ، فى الأدب العربى الحديث . وهو يصنف أشكال هذا التأثير فى خمسة اتجاهات : الأول منها هو الاتجاه إلى التعريب ، وتمثله ترجمة الزيات لآلام فرتر ، وثانيها هو الاتجاه الاستحواذى ، الذى يتصور أصحابه أن أدب جوته يقارب فى جوهره الثقافة الإسلامية ، ويمثله عبد الرحمن صدقى والكاتب الجزائرى عبدالحميد بن شهنو ، وثالثها هو الاتجاه العلمى الأكاديمى ، الذى يحاول فيه الناقلون أن يفهموا أعمال جوته فى إطارها الخاص ، ويمثله عبد الغفار مكاوى فى دراسته «تريثى قليلا فما أجملك !» ؛ ورابعا الاتجاه الحوارى ، الذى يدخل فيه الناقل مع الأديب الذى يستقبله فى حوار وجدل ، على نحو ما صنع توفيق الحكيم فى «عهد الشيطان» ؛ وخامسها هو الاتجاه التحويرى ، الذى يحول فيه الناقل العمل إلى شىء مغاير ، كأن تتحول مأساة «فاوست» إلى رواية فى سلسلة روايات الجيب .

وفى ضوء هذا التقسيم يمضى الباحث يدرس مسرحية «عهد الشيطان» بوصفها حوارا مع جوته ؛ ثم يدرس مسرحية «عبدالشيطان» لمحمد فريد أبو حديد بوصفها قريبة من الاتجاه التعريبى ، ثم ينتهى إلى دراسة مسرحية «فاوست الجديد» لعلى أحمد باكثير ، التى لم تكن حوارا مع جوته ، أو تعريبا لمسرحيته ، بل ظلت محتفظة بعناصرها الأصلية ، وإن كان فاوست عنده ينتصر فى النهاية على الشيطان ، وينال الغفران .

ولم يكن عصام بهى بعيدا عن المنطقة الفاوستية حين اختار أن يبحث فى قضية الشيطان كما تمثلت فى ثلاث مسرحيات هى : «عبد الشيطان» ، و«فاوست الجديد» ، و«نحو حياة أفضل» ؛ فالحقل الدراسى واحد ، سواء دخلت إليه من باب فاوست أو من باب الشيطان ؛ وثنائية «فاوست/ الشيطان» لا انفصام بين طرفيها .

فى البداية يستعرض الباحث تصور البشرية فى تاريخها الطويل للشيطان بوصفه رمزا للشر والعصيان والتمرد ، وبوصفه عدوا للإنسان . ثم يعرض لصورة الشيطان على نحو ما ظهرت فى مسرحية «فاوست» لجوته ، ومسرحية «التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس» لمارلو ، ثم يربط بين صورته هنا وهناك ، وما استقر فى ذاكرة التاريخ البشرى من تصور للشيطان . ثم يعرض الباحث بالتحليل للمسرحيات الثلاث التى اختارها من الأدب العربى الحديث ليكشف عن التحويرات والإضافات والتوجيهات الجديدة التى أدخلها كتاب هذه المسرحيات على المستويين الفنى والفكرى لكى تعبر عن رؤاهم الخاصة لما كان يعانيه

مجتمعهم على المستوى المحلي ، أو تعانيه البشرية على المستوى الإنسانى العام .

ومن الطريف أن نلاحظ أن كل الآثار الفاوستية فى الأدب الحديث ، التى ألمت بها الدراسات الثلاث السابقة ، تحققت فى ميدان الأدب المسرحى . واستئنافا لأثر المسرح الألمانى فى المسرح العربى تطالعنا دراسة ناهد الديب فى «مسرح نجيب سرور وتمثّل المسرح الألمانى» . وتحدد الباحثة أهمية كتابات نجيب سرور فى أنها نقلت المسرح المصرى من الواقعية النقدية إلى مسرح يهتم بما هو أكثر من واقعية الشخوص والأحداث . ويرجع هذا إلى تأثر نجيب سرور بكتابات برخت النظرية وأعماله المسرحية فى أثناء دراسته للإخراج المسرحى فى أوربا الشرقية . وتحلل الباحثة عددا من مسرحيات نجيب سرور فى ضوء معطيات المسرح الملحمى الفنية والفكرية ، منتهية إلى أن المزية الأساسية لهذه المسرحيات تتمثل فى المزج بين خصائص المسرح الملحمى ، والتراث الشعبى المصرى ، وقضايا المجتمع ومصالحه الوطنية . لقد خلق الكاتب ـ عن طريق هذا المزج ـ نصا مسرحيا لا يكترث كثيرا للبناء الدرامى الأرسطى ، بل يستخدم كل الوسائل لكسر الوهم ، وإنهاء اغتراب الجمهور عن خشبة المسرح .

وإذ تنتهى هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بتأثير الأدب الألمانى فى الأدب العربى الحديث ، يأتى المقال الأخير فى ملف هذا العدد ليقف بنا فيه صاحبه أحمد عبدالعزيز عند أثر الشاعر الأسبانى «لوركا» فى الأدب العربى . ومع كل التحفظات التى ساقها الكاتب إزاء تعرف الأدباء العرب هذا الشاعر من خلال وسطاء آخرين فإنه يمضى ـ فى اطمئنان ـ إلى بحث الآثار اللوركوية فى الشعر العربى المعاصر . وتتمثل هذه الآثار فى تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا ، وفى تضمين النص العربى كلاما للوركا ، وفى اقتباس بعض صوره وعناصره الخاصة ، كعرس الدم ، والفجر ، والقمر ، والأغانى الغجرية ، والخناجر والمدى ، والجواد والفارس النورى ، وغرناطة . ثم يمعن الباحث فى اقتفاء أثر لوركا فى عدد من تعبيراته الخاصة التى تسربت إلى القصائد العربية ، كالأثداء المقطوعة ، والجناح المكسور ، ونحيب القيثار ، وقرطبة البعيدة الوحيدة ، والخرس الأسود ، ودقات الساعة الخامسة .. الخ . ثم يتوقف الباحث عند البناء الفنى للقصيدة اللوركوية وأثره فى بناء القصيدة العربية . منهيا هذه الدراسة بمقارنة عمل كامل للوركا هو مسرحية «بيت برنارد ألبا» بمسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور .

وهكذا تتحرك هذه الدراسات جميعا فى إطار نظرية التأثير والتأثر ، لكى تؤكد فى الوقت نفسه مدى انفتاح الأدب العربى الحديث على الآداب العالمية ، ومدى إفادته منها .

ويبقى بعد ذلك ثلاث دراسات سبقت الإشارة إليها ، تقف من هذه النظرية موقف النفى ، وتعالج النصوص المتشابهة فى سياق بعضها وبعض ، بهدف نقدى صرف ، هو الكشف عن الأبعاد الفنية والمعنوية التى تميز كل نص على حدة ، وإضاءة جوانبه المختلفة .

والدراسة الأولى فى هذه المجموعة هى دراسة على شلش : «نيويورك فى ست قصائد» . وهذه القصائد موزعة على النحو التالى : ثلاث منها لشعراء عرب ، ينتمون إلى أقطار عربية ثلاثة ، هم أدونيس ، وعبدالوهاب البياتى ، ومحمد إبراهيم أبوسنة ، وثلاث موزعة على «ماياكوفسكى» الروسى ، و«لوركا» الأسبانى ، و«سنجور» السنغالى . لقد زاروا جميعا مدينة نيويورك ، وكتب كل منهم قصيدة عنها ، فأصبحت نيويورك هى الموضوع المشترك بينهم . وقد بينت الدراسة كيف أن رؤية كل شاعر قد اختلفت نتيجة لاختلاف خلفيته الثقافية وموقفه الفكرى ، وكيف أن هذا الاختلاف قد انعكس على العناصر المختلفة التى شكلت منها قصائدهم . ولكن الطريف أن الشعراء العرب الثلاثة قد تلاقت رؤيتهم عند رفضهم لتلك المدينة ، وغلبت على قصائدهم النزعة الهجائية ، المتأثرة بالخلفية الثقافية العربية بوجه عام .

ثم تأتى دراسة فدوى مالطى دوجلاس لما سمته «العمى فى مرآة الترجمة الشخصية» ، وهى دراسة تقارن بين ترجمتين ذاتيتين ، إحداهما لطه حسين والأخرى للكاتب الهندى الكفيف «فيد مهتا» . والكاتبان هنا ينتميان إلى ما يسمى بالعالم الثالث ، والعناصر المشتركة بينهما أنهما مكفوفان ، وأنهما يعالجان كتابة جنس أدبى واحد هو السيرة الذاتية ، وليس هناك بعد ذلك أى احتمال للقائهما أو تأثر أحدهما بكتابة الآخر . ومن ثم فقد وجهت الباحثة اهتمامها إلى دراسة العمى بوصفه واقعة نصية ، عن طريق رصد ما بين الكاتبين من توازيات على مستوى التشابه والاختلاف . وفى هذا الإطار كشفت الباحثة عن خصائص كتابة العمى كما تتمثل فى النصين المدروسين ، وما نشأ ـ على الرغم من ذلك ـ من اختلاف بين الكاتبين فى مدى تحقق هذا الطراز من الكتابة ، ثم توقفت الكاتبة عند ظاهرة الألم المرتبط بالعمى ، وكيف اختلف شعور الكاتبين بهذا الألم كما

تعكسه كتابتها . وإلى جانب ثنائية العمى والألم توقفت الباحثة عند ثنائية التقليد والحداثة ، وارتباط العمى بالتقاليد ، ثم ثنائية الشرق والغرب . وكلها ثنائيات تلعب أدواراً متوازية لدى الكاتبين ، لكنها تتشابه أحيانا وتفترق أحيانا ، مشخصة المزايا التى يتفرد بها عمل كل من الكاتبين .

أما الدراسة الثالثة والأخيرة فهى دراسة غراء حسين مهنا : «الحكاية والواقع» . وهى دراسة تتحرك على مستوى التوازيات التى يمكن ملاحظتها وتسجيلها بين مجموعة من الحكايات الشعبية العربية والحكايات الفرنسية . وهذه التوازيات لا تتحدث عن تبادل فى التأثير والتأثر ، بل تشير إلى وجوه من الاتفاق والاختلاف فى الصيغ التى يرتضيها كل شعب للتعبير عن همومه الواقعية وعن أحلامه فى المستقبل . والدراسة تحقق هذه النظرة من خلال تحليلها لعشر حكايات شعبية عربية ، وما يوازيها من حكايات فرنسية .

ويبقى أخيرا أن نقول إن مجال الدراسات التطبيقية بكلا المنهجين المستخدمين هنا فى الدراسة المقارنة يظل مفتوحا لكثير من الإضافات المثمرة .

التحرير



تاريخ الأدب المقارن في مصر

عطية عامر

يحسن بنا ألا نقف عند العصر الحاضر ، أو عند القرن العشرين ، عندما نحاول التأريخ لنشأة الأدب المقارن فى مصر ، ولتطور دراسة هذا الأدب فيها ، وإنما يجب علينا أن نرجع إلى أوائل القرن التاسع عشر للبحث عن هذه النشأة ، ثم تتبع التطورات التى حدثت فى تلك الدراسة من فترة إلى أخرى .

ومن المعروف أن الناس قد اشتغلوا ـ مثلا ـ ببعض قضايا النقد الأدبى قبل أن يظهر النقد الأدبى فنًا أو علمًا مستقلاً بذاته له حدوده وقواعده، كما عالجوا بعض قضايا التأريخ الأدبى قبل أن يتبلور هذا العلم ، ويأخذ هذا الشكل الذى نعرفه اليوم . وقد حدث الأمر نفسه بالنسبة للأدب المقارن ؛ فقد تعرض الباحثون لبعض جوانب هذا الأدب قبل أن يبرز هذا اللون من الدراسات الأدبية علمًا قائمًا بذاته ، له كيانه ومفهومه .

نشأ الأدب المقارن فى أوربا نتيجة للإيمان بفكرة نسبية الأشياء ، وهى فكرة تعتقد بأن هذا العالم الذى نعيش فيه لا يمكن فهم الظواهر التى توجد فيه فهما سليما إلا إذا وضعت فى إطار النسبية . ولما كانت الدراسات الأدبية فى أوربا قد تسربت إليها الروح العلمية فى أوائل القرن التاسع عشر ، فقد خضعت لهذا التيار الفكرى ، كما فعلت الدراسات الأخرى . ولهذا فقد كان من الطبيعى أن تتجه الدراسات الأدبية إلى تطبيق فكرة النسبية على الأدب . وقد أدى ذلك إلى محاولة تلك الدراسات البحث عن الصلات بين الظواهر الأدبية . ومن هنا أخذت الجذور الأولى للأدب المقارن فى الظهور ثم الثبات والامتداد .

ولم تكن أوربا وحدها هى التى عرفت النسبية وآمنت بها ، وطبقتها على الدراسات العلمية ، ثم على الدراسات الأدبية ، وإنما تسرب هذا الاتجاه إلى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر على يد رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٣) ، ثم ظهر واضحا فى معالجة رفاعة لبعض قضايا اللغة والأدب .

غادر رفاعة ميناء الإسكندرية فى ١٤ أبريل ١٨٢٦ قاصداً فرنسا ، وأقام هناك خمس سنوات ، واستفاد من الثقافة الفرنسية استفادة كبيرة ، وآمن بكثير من المبادىء العلمية التى عرفها ، وعاشها ، ورآها تطبق فى فرنسا .

وكان من بين هذه المبادىء العلمية مبدأ نسبية الأشياء ، ولهذا نلمس فى كثير من أحكامه على الظواهر اللغوية والأدبية إيمانه بهذا المبدأ ، وتطبيقه له . ومن هنا أخذت روح الأدب المقارن تبرز فى معالجته لبعض مسائل اللغة والأدب ، وصار لايتحدث عن هذه القضية أو تلك من قضايا الأدب العربى أو اللغة العربية إلا ويضعها داخل إطار النسبية التى تربطها بقضية مماثلة أو مخالفة موجودة فى الأدب الفرنسى أو اللغة الفرنسية .

ومادامت دراسة الظواهر الأدبية قد خرجت عن محيطها الوطنى داخل الأدب الواحد ، فإنها تخرج عن نطاق تاريخ الأدب الوطنى ، وتدخل فى نطاق الأدب المقارن ؛ وذلك لأنها لم تعد قضية أدب واحد ، وإنما صارت قضية بين أدبين .

ألزم رفاعة نفسه — على كل حال — بمنهج واحد محدد واضح عند معالجته للظواهر الأدبية واللغوية فى العربية والفرنسية — هو منهج الموازنة بين هذه الظواهر . وقد يصحب هذه الموازنات نقد لهذا الاتجاه أو ذاك فى الأدبين أو فى أدب واحد ، أو مفاضلة هذا الاتجاه فى أدب على اتجاه آخر فى الأدب الثانى ، أو شرح للأسباب التى دعت أحد الأدبين أن يسلك الطريق الذى سلكه ، أو تصحيح للآراء الخاطئة حول قضايا الأدب واللغة .

ومن الواجب هنا أن نؤكد أن الأدب المقارن — كما ترى المدرسة التاريخية — ليس هو الموازنات الأدبية . ولكن ذلك الأدب يقبل هذه الموازنات وسيلة من وسائله فى الدراسة ، مادامت تلك الموازنات تخرج عن محيط الأدب الواحد ، لتعالج الظواهر الأدبية فى أدبين أو أكثر .

والفرق بين هذا اللون من الموازنات الأدبية التى عرفها رفاعة ، وتلك الموازنات التى وجدت عند العرب من قبل ، يتلخص فى :

١ — عرف العرب الموازنة بين شاعر وشاعر فى محيط الأدب العربى — أى فى محيط الأدب الواحد — كما فعل ، مثلا ، الآمدى فى كتابه «الموازنة بين أبى تمام والبحترى» .

٢ — موازنات رفاعة لا تقف عند شاعر واحد أو كاتب واحد ، أو شاعرين أو كاتبين فى الأدب العربى وحده ، وإنما تهتم بالظواهر الأدبية فى الأدبين العربى والفرنسى .

٣ — هدف الموازنة الأولى هو تفضيل شاعر على شاعر ، أو كاتب على كاتب آخر ، وذلك داخل الأدب العربى وحده .

٤ — هدف رفاعة من موازناته يتعدى هذه الدائرة الضيقة ، كما سنشير إلى ذلك فيما بعد[١] .

فما تلك الموازنات التى قام بها رفاعة ؟

١ — وازن بين بعض الأنواع الأدبية ، فتعرض لقضية الشعر فى كل من الأدب العربى والأدب الفرنسى . يقول رفاعة إن «نظم الشعر غير خاص بلغة العرب»[٢] ، وأكد أن لكل أدب نظامه الشعرى الخاص به ، كما أشار إلى أن الفرنسيين لا يكتبون العلوم نظماً ، كما يفعل العرب . ولا ينسى أن يعلن فى إصرار أن ترجمة الشعر العربى أو الفرنسى تذهب بكل جمال شعرى[٣] .

٢ — موضوع الشعر : الغزل فى الشعرين العربى والفرنسى[٤] . ويلاحظ رفاعة أن الفرنسيين لا يتغزلون فى الخمر[٥] ، ويعلن إعجابه بامتناع الفرنسيين عن «تغزل الجنس فى جنسه»[٦] .

كما يتعرض رفاعة للموازنة بين ما أسماه «الأشعار الحربية» ، فيرى أن «مزاج» الفرنسيين فى «الأشعار الحربية» يشبه «مزاج» العرب[٧] .

٣ — قضايا الأسلوب : يوازن بين أسلوب العربية والفرنسية[٨] ، وينتهى به تلك الموازنة إلى الجزم بأن «لكل لسان اصطلاح»[٩] وأن لكل لغة أسلوبها[١٠] .

٤ — موسيقى الشعر : يرى رفاعة أن شعر كل لغة له موسيقاه الخاصة به ؛ وأن «كل لغة يمكن النظم فيها بمقتضى علم شعرها»[١١] ، وأن معرفة العروض ليست كافية لقول الشعر فى أى أدب من الآداب[١٢] .

ولقد ساعدت هذه الموازنات رفاعة على ملاحظة أن الأدب يختلف من أمة إلى أمة نتيجة لاختلاف الجنس ، وأن الإنتاج الأدبى الرفيع هو ذلك الإنتاج الذى يرضى طباع الجنس الذى أنتجه[١٣] . كما لاحظ أن الفرنسيين «أقرب شبهاً بالعرب منهم للترك ولغيرهم من الأجناس»[١٤] .

ويوازن رفاعة أيضا بين اللغتين العربية والفرنسية[١٥] ، وينتهى إلى النتائج التالية :

١ — «سائر اللغات ذات القواعد لها فن يجمع قواعدها» ، وذلك «لدفع الخطأ فى القراءة والكتابة فيها أو لتحسينها» .

٢ — «اللغة الفرنسية كغيرها من اللغات الأفرنجية لها اصطلاح خاص بها» ؛ ومعنى ذلك أنه من الخطأ الظن بأن «اللغة العربية هى المقصورة على ذلك . بل كل لغة من اللغات يوجد فيها ذلك»[١٦] .

٣ — للغة دور حضارى ، وسهولة اللغة الفرنسية أعانت الفرنسيين «على التقدم فى العلوم والفنون»[١٧] .

ويرى رفاعة أن اللغة العربية فى عصره لم تصل إلى هذه السهولة .

وعناصر هذه السهولة فى رأيه هى : تبسيط قواعد اللغة ، التحديد والوضوح ، وضع المصطلحات لكل علم ؛ ووضع كل علم فى إطاره الخاص به[١٨] . ولكنه يلاحظ أن اللغة الفرنسية لا يمكنها «تصريف الأفعال ، كما يمكن فى اللغة العربية» ؛ ولهذا فإنه يظن أن الفرنسية «ضيقة من هذه الحيثية»[١٩] .

ولم يقف رفاعة بالموازنات عند الظواهر الأدبية واللغوية ، وإنما وازن بين الظواهر الحضارية — أو ما أسماه «التمدن الحقيقى» — فى كل من المجتمعين المصرى والفرنسى ، سواء أكانت هذه الظواهر ثقافية أم اجتماعية أم خلقية أم سياسية أم

صحية . ولكن الأوضاع السياسية التي كانت سائدة في مصر في عصره لم تتح له فرصة القيام بهذه الموازنات في النواحي السياسية على نطاق واسع وبأسلوب صريح .

ومهما يكن من أمر ، فإن رفاعة لم يكن يهدف من وراء تلك الموازنات الأدبية واللغوية إلى دراسة الظواهر الأدبية واللغوية في حد ذاتها ؛ وإنما كان يهدف من وراء ذلك إلى الكشف عن عناصر «التمدن الحقيقي» في العصر الذي عاش فيه ، وبالتالي محاولة تطوير المجتمعات المتخلفة عن طريق إبراز هذه العناصر الحضارية . ومعنى ذلك أن هدفه النهائي هدف حضاري .

ولقد كان هذا الهدف الحضاري لكل تلك الدراسات القائمة على الموازنة هو الغاية التي سعت إليها المرحلة الأولى من تاريخ دراسة الأدب المقارن في مصر في القرن الماضي .

ولم يكن من الغريب أن يسلك زعماء هذه المرحلة ذلك المسلك ؛ وذلك لأنهم كانوا زعماء إصلاح قبل أن يكونوا دارسي أدب . ولهذا صارت دراسة الظواهر الأدبية واللغوية ، والكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين أدبين أو لغتين ، أو إبراز السمات المشتركة للأدب وللغة بصفة عامة ، صار كل هذا وسيلة لتجسيم مظاهر القوة والضعف في المجتمع الذي يتحدث عنه المصلح ، ويسعى لإصلاحه وتطويره .

وقد رأى رفاعة أن الباحث الذي يريد أن ينجح في هذا اللون من الدراسات يجب عليه أن يتصل اتصالا مباشرا بالثقافة الأجنبية ، وأن يعيشها في بيئتها الأصلية ، ليستطيع أن يقوم بتلك الدراسة ؛ وذلك لأنه لا يمكن معرفة تلك الثقافة معرفة كاملة دون هذا الاتصال المباشر ، كما أن أكثر الناس مقدرة على نقل هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوها[30] .

ومن الطبيعي أن هذا الاتصال المباشر يتطلب التمكن من لغة تلك الثقافة الأجنبية . وليس معنى ذلك أن رفاعة قلل من قيمة الترجمة ، أو أنكر تلك القيمة في مجال نقل الثقافات ، وإنما نراه يعترف بدور الترجمة في هذا المجال ، ويذكر أن الترجمة «فن ... من الفنون الصعبة»[31] ، وينبه إلى خطورة الدور الذي تلعبه ، ويشتغل هو نفسه بها مترجما أو مصحح ترجمة ، أو مدرسًا لأصولها . أليست **مدرسة الألسن** ، التي قام بإنشائها ، خير دليل على ذلك ؟ لقد لعب خريجو هذه المدرسة دور الوسطاء بين الغرب ومصر ، وقاموا بترجمة الكثير من الكتب العلمية والثقافية والأدبية والتعليمية .

ولأجل أن نفهم القيمة الحقيقية لدور رفاعة في مجال الترجمة مترجمًا ومدرسًا لها ، يحسن أن نذكر في هذا الشأن ذلك الاهتمام الكبير الذي يوليه المشتغلون بالأدب المقارن في الوقت الحاضر بما سمي بـ «فن الترجمة» . يعلن Etiemble أن الأدب المقارن يجب عليه أن يقوم بمسئوليته نحو فن الترجمة[32] ، ويؤكد أن تدريس الأدب المقارن يجب أن يكون من أهدافه تكوين مترجمين بارعين[33] ؛ ولا يتردد في أن يعلن أن المترجم القدير يتساوى مع الباحث الكفء[34] .

لقد طبق رفاعة كل هذه المبادىء منذ حوالي قرن ونصف .

ويأتي علي مبارك (١٨٢٤ - ١٨٩٣) فيتابع ذلك المنهاج القائم على الموازنات ، الذي بدأه رفاعة ، ويتوسع علي مبارك فيه ، ويعلن في مقدمة كتابه «علم الدين»[35] ، أن الطريقة التي سار عليها في هذا الكتاب تكثر «من المقابلة والموازنة» ، وأنه يطالب القراء كلما أرادوا «نقد الأمور» أن يعملوا على «مقارنتها والموازنة بينها» . ثم يضيف قائلا : إن هدفه في كتابه هذا هو «المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية» .

وهنا تظهر كلمة «مقارنة» واضحة جلية ، وإن كان لا يريد بها المعنى الاصطلاحي المعروف الآن في مجال الأدب المقارن .

ومعنى ذلك كله أن علي مبارك قد سلك في كتابه طريقة «نقد الأمور» ، وهو نقد قائم على «المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوروبوية» ، أو بعبارة أخرى استخدم في كتابه «علم الدين» النقد القائم على الموازنات في دراسته للظواهر الأدبية واللغوية والحضارية الموجودة في كل من البلاد الشرقية والغربية .

ولا نريد هنا التعرض لكل الظواهر التي درسها علي مبارك في كتابه ؛ لأن ذلك يخرجنا عن موضوع التاريخ للأدب المقارن في مصر ، وإنما نختار ظاهرة أدبية عالجها في كتابه ، ألا وهي الفن المسرحي ، أو ما سماه «التياترات» . خصص علي مبارك «المسامرة السابعة والعشرين»[36] لدراسة هذا اللون الأدبي في كل من فرنسا ومصر ، وذلك عن طريق العرض والتحليل والموازنة ، وعرض لكل هذا في صورة حوار بين «الشيخ» وبين «الإنكليزي» . يبدأ الشيخ هذا الحوار بإلقاء سؤال على صاحبه الأوربي :

«أحب منك أن تصف لي بعض أمر هذا التياتر»[37] .

فيجيب صديقه الأوربي إجابة طويلة ، يبسط فيها آراءه في الفن المسرحي كما يعرفه الأوربيون ، ويؤكد أنه فن «مالت إليه الملل الأوروبوية كل الميل ، وأحدثوا فيه أنواعا مختلفة ، حتى تقدم تقدما عظيما»[38] .

ولا يقف هذا الحديث عند جانب واحد من جوانب هذا الفن ، وإنما يتعرض لكثير من نواحيه الأدبية والفنية ودوره الاجتماعي . ومعنى ذلك أن علي مبارك حاول على لسان صديقه «الإنكليزي» تقديم لوحة عن الفن المسرحي الفرنسي بصفة خاصة ، وعن الفن المسرحي الأوربي بصفة عامة ، وأن هذه اللوحة تحمل في طياتها العناصر الأدبية والفنية لهذا الفن .

ثم قدم علي مبارك على لسان «الشيخ» — في الوقت

نفسه ـ لوحة مقابلة تحمل فى طياتها العناصر الأدبية والفنية للفن المسرحى فى مصر.

وأقام ـ بعد ذلك ـ موازنة بين كل من اللوحتين ، وانتهى به الأمر إلى تفضيل الفن المسرحى ـ كما رآه فى أوربا ـ على ذلك التمثيل الذى عرفه فى مصر.

لم يكن على مبارك يهدف من وراء هذه الموازنة إلى دراسة الفن المسرحى فى فرنسا ومصر فى حد ذاته ، وإنما كان يهدف من وراء تلك الموازنات إلى الكشف عن عناصر القوة والضعف فى المسرح فى كل من فرنسا ومصر ، وذلك للوصول إلى إصلاح المسرح فى مصر.

فهو ـ إذن ـ مصلح كرفاعة الطهطاوى ، يدرس الظواهر الحضارية فى أكثر من مجتمع عن طريق النقد القائم على الموازنات ، وذلك بقصد إبراز العناصر الحضارية المشتركة ، ثم إصلاح المجتمع عن طريق الدعوة إلى تحقيق هذه العناصر الحضارية ، والعمل على إبرازها للوجود.

وليس هناك من شك فى أن هذه المرحلة الأولى ، من مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر ، قد تأثرت بتلك الروح العلمية التى كانت تؤمن بنسبية الأشياء ، وأنها قد عالجت بعضا من الظواهر الأدبية واللغوية والحضارية التى يمكن أن تدخل فى نطاق الأدب المقارن بمعنى من معانيه ، ولكنه من الواضح أن هذه المرحلة لم تعرف الأدب المقارن بمعناه الحديث بوصفه علماً له حدوده ومفهومه ومقوماته ، كما أنها لم تحاول أن تدرس الظواهر الأدبية دراسة تاريخية فى ضوء تلك النظرية التى تقول بأن الأدب المقارن هو دراسة العلاقات التاريخية بين الآداب.

أما إذا قبلنا بعض الاتجاهات الأمريكية فى تعريف الأدب المقارن ـ كما نرى ـ مثلا ـ عند Block ـ تلك الاتجاهات التى لا تعترف بأية نظرية ثابتة فى دراسة الأدب المقارن ، وإنكار كل منهاج محدد ، وإنما يكفى الباحث فى هذا الأدب أن تكون له نظرة عالمية فى دراسته الأدبية ـ إذا قبلنا هذا الاتجاه ، فإنه يحق لنا أن نفسح مجالا لتلك المرحلة الأولى فى تاريخ الأدب المقارن بمعنى من معانيه الحديثة.

وهكذا ينتهى القرن التاسع عشر ، وتنتهى المرحلة الأولى من تاريخ هذا الأدب ، لتبدأ مرحلة جديدة فى القرن العشرين.

ويقبل القرن العشرون ، وتقوم مصر فى مطلعه بإرسال البعثات العلمية إلى فرنسا لدراسة الآداب والتخصص فيها. ويعود بعض أفراد هذه البعثات إلى مصر بعد الانتهاء من مهمته العلمية ، ويتولى القيام بتدريس الأدب وتاريخه فى الجامعة المصرية.

وهذا الجيل ـ إن صح لنا أن نعده جيلا ـ الذى وجد فى مطلع قرننا هذا ، يختلف من عدة وجوه عن الجيل الذى وجد فى القرن الذى سبقه :

١ ـ جيل القرن العشرين أرسل للتخصص فى الدراسات الأدبية ، بخلاف جيل رفاعة وعلى مبارك ؛ فالأول كان إماماً للبعثة المصرية فى باريس ، فى حين تخصص الثانى فى الهندسة.

٢ ـ تفرغ جيل هذا القرن للتدريس فى الجامعة ، فى حين عمل جيل القرن الماضى فى كثير من الميادين ، ولم يكن متفرغا للأدب.

٣ ـ عاصر جيل القرن العشرين أستاذية الأدب المقارن فى جامعة ليون (أنشئت عام ١٨٩٦) ، وأستاذية ثانية فى السوربون (أنشئت عام ١٩١٠) ، وأستاذية ثالثة فى استراسبورج (أنشئت عام ١٩١٩).

ومعنى ذلك أن جيل مطلع القرن العشرين عاش ودرس فى بيئة علمية ازدهر فيها الأدب المقارن فى فرنسا ، ووضحت معالمه بوصفه علماً قائما بذاته ، له حدوده الواضحة.

ولهذا كان من الطبيعى أن تأخذ مظاهر مرحلة جديدة فى التجمع والظهور ؛ وهى المرحلة الثانية من مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر.

وتتضح معالم هذه المرحلة عند أحمد ضيف (١٨٨٠ ـ ١٩٤٥) الذى أعلن فى محاضرة ألقاها فى الجامعة المصرية فى القاهرة عام ١٩١٨ بعنوان **الكلام البليغ ودراسته** قائلا : «لا بد لمدرس البلاغة من الملاحظة الصحيحة ، والموازنة والمقارنة»[٣٠] ؛ أى أن ذلك الذى يتعرض لدراسة الأدب يجب عليه أن تكون دراسته قائمة على تلك الأسس التى ذكرها ، وهى :

١ ـ الملاحظة الصحيحة.
٢ ـ الموازنة.
٣ ـ المقارنة.

وأن الدراسة الأدبية فى مجال الأدب العربى يجب أن تبين «أنواعه ؛ وخواصه ؛ وأثره فى الاجتماع وصلته به ؛ وأثره فى النفس وأثر النفس فيه ؛ والمذاهب الأدبية المختلفة ؛ وطرق البحث والتأليف». ولا يقف عند هذا الحد ، وإنما يجب على الدارس أن يقدم أيضا «شيئا من الموازنة بين الأدب العربى وغيره من الآداب»[٣١]. وهو يريد بذلك التأكيد الأخير أن يوضح أن دراسة تاريخ الأدب العربى لا تكون كاملة إذا أغفلت «الموازنة» بينه وبين غيره من الآداب الأخرى.

وتلك «الموازنة بين الأدب العربى وغيره» هى التى أشار إليها عندما أكد أن مدرس تاريخ الأدب لا بد له من «الموازنة والمقارنة» فى دراسته. ومعنى ذلك أن هذه «الموازنة والمقارنة» لا تتحقق إلا إذا تمت بين الأدب العربى وغيره من الآداب ؛

أى خرجت عن نطاق الأدب العربى وحده ، وأقامت «الموازنة والمقارنة» بينه وبين أدب آخر أو آداب أخرى .

ويمكن الظن بأن أحمد ضيف كان يرى أن الأدب المقارن هو الموازنات الأدبية بين أدبين أو أكثر ، وأن مؤرخ الأدب الوطنى لا بد له من «الموازنة والمقارنة» بين الأدب الوطنى الذى يقوم بدراسته وبين غيره من الآداب .

وقد طبق أحمد ضيف نفسه ذلك كله فى كتابه **مقدمة لدراسة بلاغة العرب** . فبعد أن تعرض للنقد الأدبى فى فرنسا ، أخذ يتحدث عن النقد الأدبى عند العرب ، ليضع أمام القارىء لوحة لكل من النقد الأدبى فى فرنسا وعند العرب ، ليتمكن بعد ذلك من «الموازنة والمقارنة» بينهما ، والهدف هو الكشف عن أوجه الاتفاق والاختلاف بين كل من النقدين .

ويمكن اختصار تلك اللوحة على الوجه التالى :

فى فرنسا	عند العرب
١ ـ لم ينشأ النقد بين اهله .	• نشأ النقد بين أهله
٢ ـ خضع للمؤثرات الأجنبية .	• بعيد عن كل تأثير خارجى .
٣ ـ جاء من الاطلاع على كتب اليونان القديمة وعلى آثار النهضة الأوروبية	• لم يأت من الاطلاع على مؤلفات أجنبية .

إننا نعتقد «أننا لا ننهض بلغتنا العربية إلا إذا دفعنا بها إلى التحرك من مكانها الذى طال وقوفها فيه ، لتأخذ مكانا يليق بها فى صف اللغات الحية الآن»[37] .

وليس من شك فى أن الهدف النهائى لأحمد ضيف من كل هذه الدراسات التى قام بها فى هذا المجال هو دفع الناس إلى الاطلاع «على شيء جديد» ، والوقوف على «حركة الأدب الحديثة ، وطرق فهم البلاغة فى هذا العصر»[38] . وبذلك تنتقل «الحركة الأدبية عندنا من البحث فى اللفظ والديباجة ... إلى البحث فى نفس الكاتب أو الشاعر ومقدار معلوماته»[39] ، وتستطيع «الآداب العربية الوصول إلى ما وصل إليه غيرها من المتانة والتأثير فى المجتمع»[40] . ثم يعلن أحمد ضيف فى حزم بأنه «لا شيء أدعى إلى التقدم من البحث والنقد»[41] .

ويبدو أن أحمد ضيف كان يريد من وراء هذا كله أن يلعب فى مصر ذلك الدور الذى لعبته Madame de Staël فى فرنسا ؛ فهو يقول فى كتابه : «عندما أشرقت شمس القرن التاسع عشر ظهرت فى عالم الأدب والاجتماع سيدة أدبية عالمة ، جالت الأقطار ... ، وصرفت زمنا طويلا فى ألمانيا ، ثم رجعت إلى بلادها فى نحو سنة ١٨٠٣ ، هذه هى مدام دى ستال . وقد ظهر كتابها «البلاغة» أو الآداب (La Littérature) ، وكتابها «ألمانيا» (L'Allemagne) فى سنة ١٨١٠ . فكان من الوسائل التى نشرت فى فرنسا الأفكار

التى تدرس فى تلك المدرسة فى السنوات الثانية والثالثة والرابعة والخامسة[44] . كما نص هذا القرار أيضا على أن تدرس مادة «الأدب العربى المقارن » فى «فرقة التخصص » ابتداء من العام نفسه ؛ أى عام ١٩٣٨[45] .

وليس معنى إضافة مادة «الأدب العربى المقارن » إلى المواد التى تدرس فى دار العلوم أن تلك المادة حظيت بأستاذية خاصة مستقلة ، أو أنشىء لها قسم خاص بها ، وإنما كل ما استطعنا الوصول إليه فى هذا الشأن هو أنّ تلك المدرسة قامت بانتداب مدرس يقوم بهذه المهمة . ولقد إنتهى بنا البحث فى هذه الناحية إلى أن الذى قام بتدريس مادة «الآداب الأجنبية » هو أحمد خاكى ، وأن ذلك الذى قام بتدريس «الأدب العربى المقارن » هو مهدى علام .

وهكذا تأخذ مادة «الأدب المقارن » فى الظهور بين المواد التى تدرس فى هذه المدرسة العليا ، ولم تختف بعد ذلك منها ، وإنما تجد أهتماما ورعاية لم تجدهما فى أى معهد من المعاهد فى مصر .

بجانب هذا النشاط فى مجال الدراسة المقارنة فى اللغات أولا وفى الأدب ثانيا منذ عام ١٩٢٤ فى مدرسة دار العلوم ، نجد نشاطًا كبيرًا فى مجال الدراسات الأدبية المقارنة قد أخذ يظهر

للمقال ، هذا العنوان الجانبى هو «**فى الأدب المقارن** » . وهذه أول مرة ــ فى رأينا ــ يظهر فيها اصطلاح «الأدب المقارن » فى تاريخ الدراسة الأدبية العربية فى مصر . وقد وقف فخرى أبو السعود عند هذا الأمر ، ولم يقدم لنا تعريفا لذلك المصطلح الجديد الذى ذكره . ولكن المؤلف يرى فى هذا المقال أن طبيعة العرب فرضت عليهم الترفع «عن آداب » الأمم الأخرى ، «ولم يروا بأنفسهم ... حاجة إلى الاطلاع على آداب غيرهم »[54] ، فى حين لم يترفع الإنجليز عن الآداب الأخرى ، ولذلك تأثروا بالآداب الأجنبية . ثم يصدر جميع مقالاته بعد ذلك بالاسم الذى ارتضاه ؛ وهو «**فى الأدب المقارن** » .

ولا يتوقف فخرى أبو السعود عن متابعة دراسته ، وإنما يتابع نشر مقالاته ؛ فينشر مقالاً سابعا فى الرسالة فى ٢٨ سبتمبر ١٩٣٦[55] بعنوان «طور الثقافة فى الأدبين العربى والإنجليزى » ؛ ومقالا ثامنا فى المجلة نفسها فى ٥ أكتوبر ١٩٣٦[56] تحت عنوان «الفكاهة فى الأدبين العربى والإنجليزى » ؛ ومقالا تاسعا فى ١٢ أكتوبر ١٩٣٦[57] بعنوان «أسباب النباهة والخمول فى الأدبين العربى والإنجليزى » ؛ ومقالا عاشرًا فى ١٩ أكتوبر ١٩٣٦[58] بعنوان «الطبيعة فى الأدبين العربى والإنجليزى » ، وآخر فى ٢٦ أكتوبر ١٩٣٦[59] تحت عنوان «أثر الدين فى الأدبين العربى والإنجليزى » . ويحدثنا

وعلى الرغم من أن فخرى أبو السعود لم يحاول أن يشرح لنا المنهاج الذى سار عليه فى سلسلة مقالاته «فى الأدب المقارن»، فإنه يبدو لنا من خلال هذه الدراسة التطبيقية، التى قام بها فى الأدبين العربى والإنجليزى، أنه لم يكن يبحث عن الصلات التاريخية بين الأدبين، وإنما كان يبحث عن الصلات الجمالية بين كل من الأدبين. ومعنى ذلك أن فخرى أبو السعود لم يكن يهدف من وراء دراسته فى الأدب المقارن إلى الكشف عن الصلات الخارجية بين الأدبين، وإنما كان يهدف إلى الكشف عن الصلات الداخلية بينهما. وبمعنى آخر، إن فخرى أبو السعود لم يكن مؤرخا فى تلك الدراسة، وإنما كان ناقدًا أدبيا، أى أنه كان من أنصار الاتجاه النقدى فى دراسة الأدب المقارن، ولم يكن من أنصار الاتجاه التاريخى.

فإذا عرفنا أن الاتجاه التاريخى ــ أى اتجاه المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن ــ كان هو الاتجاه السائد والمسيطر فى مجال الأدب المقارن فى تلك الفترة التى نشر فيها فخرى أبو السعود دراسته فى الثلاثينيات، وإذا عرفنا أيضا أن الثورة ضد هذا الاتجاه التاريخى لم تبدأ إلا فى عام ١٩٤٩ فى الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك عندما نشر فى هذا العام كل من: Rene Wellek & Austin Warren الكتاب الشهير Theory of Literature (نظرية الأدب). ثم أخذت هذه الثورة ضد الاتجاه التاريخى فى الأدب المقارن شكلها النهائى فى المؤتمر الثانى للجمعية العالمية للأدب المقارن، الذى عقد فى Chapel Hill ما بين ٨ ــ ١٢ سبتمبر عام ١٩٥٨[٦٨]. إذا عرفنا ذلك كله، كان من حقنا أن نقول إن فخرى أبو السعود قد خرج بالأدب المقارن من مجال الاتجاه التاريخى قبل أن تبدأ المدرسة الأمريكية ثورتها ضد الاتجاه التاريخى.

ثم إن فخرى أبو السعود ــ كما سبق أن ذكرنا ــ كان ناقدًا لا مؤرخًا فى دراسته فى الأدب المقارن، ومعنى ذلك أنه كان يرى أن الأدب المقارن جزء من النقد الأدبى، وليس جزءًا من تاريخ الأدب. وهذا هو الاتجاه الذى ارتضته المدرسة الأمريكية فى الأدب المقارن ابتداء من عام ١٩٤٩، أى بعد فخرى أبو السعود

ومهما يكن من أمر، فإن فخرى أبو السعود كان أبعد الناس عن النظرة المحلية أو الإقليمية فى دراساته فى الأدب، ولم تكن نظرته للظواهر الأدبية ودراستها سوى نظرة شاملة عالمية. والنظرة الشاملة العالمية صفة من صفات المشتغلين حقا بالأدب المقارن بمعناه الصحيح.

وتبدأ مرحلة جديدة من تاريخ الأدب المقارن عندما قرر المجلس الأعلى لدار العلوم فى جلسة عقدها فى الثالث من أكتوبر ١٩٤٥ بأن يصبح الأدب المقارن مادة جامعية مستقلة، تدرس فى السنتين الثالثة والرابعة[٦٩]. ولكن لم يقرر هذا المجلس الأعلى إنشاء قسم خاص بالأدب المقارن، وإنما صار فرعًا من قسم سمى بـ «قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة»، وتولى رئاسة هذا القسم إبراهيم سلامة. وقد قام إبراهيم سلامة بتدريس هذه المادة، وعاونه فى هذا التدريس عبد الرزاق حميدة

ولم يكن إبراهيم سلامة من المتخصصين فى الأدب المقارن، وكذلك كان الأمر مع عبد الرزاق حميدة؛ ولهذا كان من الطبيعى أن نجد قصورًا واضحا فى فهمهما للأدب المقارن؛ كما نجد اضطرابًا وتضاربًا فى تحديد هذا الأدب.

وقد نشر إبراهيم سلامة دراساته فى الأدب المقارن فى كتاب **تيارات أدبية بين الشرق والغرب ـ خطة ودراسة فى الأدب المقارن**[٧٠]. يقول فى تمهيده لهذا الكتاب: «هذه دراسة تقارنية، وإن شئت قلت إنها دراسة فى «الأدب المقارن»، وإن أردت الدقة والتحديد فقل إنها محاولة فى دراسة هذا العلم، أو هى إسهام مع المسهمين فى هذه الناحية التى يحاول العلماء فيها ــ منذ نهاية القرن التاسع عشر. وفى أوائل القرن العشرين ــ أن يعملوا لتكوين أدب خاص يطلق عليه هذا الاسم «الأدب المقارن»، يجد له مكانا بين علمين تقررا منذ القدم هما «علم الأدب» وعلم «التاريخ الأدبى»[٧١].

ثم يحاول إبراهيم سلامة تعريف الأدب المقارن، فيقدم لنا عدة تعاريف، يقول أولا: «الأدب المقارن... دراسة التيارات الأدبية فى مختلف النواحى، وبيان أخاديدها ومسايلها، والعوامل التى تعمل على دفع هذه التيارات، والعوامل الأخرى التى تغير من مجراها»[٧٢]. ثم يذكر ــ بعد صفحات قليلة ــ تعريفا آخر، فيقول: «شأن الأدب المقارن... أن يدرس العلاقات التاريخية، والمشابه الجغرافية والطبيعية بين الأمم»[٧٣]. ويؤكد إبراهيم سلامة بعد قليل أن الأدب المقارن هو «كل دراسة أدبية تسير على منهج خاص من المناهج المقررة فى العلم والمعرفة»[٧٤].

وكل هذا اضطراب وتضارب. وينتهى به الأمر أخيرًا ــ بعد هذا الخلط العجيب ــ إلى القول بأن «الأدب المقارن... هو دراسة الآثار الأدبية المختلفة من حيث علاقاتها بعضها ببعض، أو من حيث تشابهها واتجاهاتها»[٧٥]. ثم يعود فيخلط من جديد، فيزعم أن خلاصة ماذكره تؤكد «أن الأدب نفسه لو درس دراسة صحيحة لكان منه أدب مقارن»[٧٦].

ثم يهدم ما قاله، فيذكر أن «الأدب المقارن... يعتمد على الفكرة العلمية ينقلها وينقل باسمها ثقافات لأمم متعددة. ونجد فى هذه الثقافات مجتمعة مجالا لدراسته. وللأدب المقارن من باب أولى أن ينقل الفكرة الأدبية المزجاة بالعاطفة، بل له أن ينقل العاطفة نفسها ليكوّن منطقة نفوذه»[٧٧].

ويحاول أيضا أن يفرق بين الأدب العام والأدب المقارن ، فيقول فى سذاجة : «قد يؤثر الكتاب فى عقول العامة فلا يكون له شأن فى الأدب العام ، ولكن يكون له كل الشأن فى الأدب المقارن»(٧٦) .

ثم يترك إبراهيم سلامة الأستاذية فى دار العلوم ليصير عميداً لكلية الآداب بجامعة القاهرة عام ١٩٥٣ ، فيعمل على إدخال الأدب المقارن مادة تدرس فى قسم اللغة العربية ، ويقوم هو نفسه بتدريسها ، ويسير على الطريقة التى سار عليها فى دار العلوم .

أما عبد الرزاق حميدة فقد جمع ما قام به من تدريس فى دار العلوم فى كتاب نشر عام ١٩٤٨ بعنوان **الأدب المقارن** . ولا صلة لهذا الكتاب بالأدب المقارن بمعناه السليم ، وإنما سلك المؤلف فيه طريقة الموازنات الأدبية فى أبسط صورها .

ولقد أدى هذا الاهتمام الجامعى بالأدب المقارن إلى القيام بإرسال طلبة جامعيين للتخصص فى هذا الأدب فى أوربا ؛ فأرسل كل من محمد غنيمى هلال من دار العلوم إلى باريس ، كما أرسل حسن التونى من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة ـ جامعة فؤاد حين ذاك ـ إلى باريس أيضا . ثم تتابعت البعثات العلمية بعد ذلك للتخصص فى هذا الأدب فى أوربا .

وقد أدى هذا الاهتمام أيضا إلى القيام بترجمة كتاب : La Littérature Comparée, Van Tieghem إلى اللغة العربية عام ١٩٤٨ ، ترجم بعنوان **الأدب المقارن** ، وقام بالترجمة سامى الدروبى ، ولكنه لم يذكر اسمه ، ولسنا ندرى سبب ذلك(٧٩) . ويقول المترجم فى تقديمه : «يسد هذا الكتاب فراغا كبيرًا»(٨٠) ؛ وذلك لأن المترجم يرى أن «كثيرًا من المثقفين مازالوا يسيئون فهمه ، أو يكادون يجهلونه»(٨١) . وليس من شك فى أن تلك الترجمة قد لعبت دورًا كبيرًا فى تصحيح مفهوم الأدب المقارن ، وفتحت الطريق لاتجاه المدرسة الفرنسية التاريخى فى دراسة هذا الأدب . وثبتت هذا الاتجاه منذ ذلك التاريخ .

وعلى الرغم من كل هذه الأمور الإيجابية فى تاريخ الأدب المقارن فى مصر ، فإننا نرى ـ للأسف الشديد ـ نجيب العقيقى يصدر عام ١٩٤٨ كتابا يحمل عنوان **الأدب المقارن** . وليته لم يفعل !

وتنتهى مراحل تاريخ الأدب المقارن فى مصر بما يمكن أن نطلق عليه «مرحلة المتخصصين» . وتبدأ هذه المرحلة فى الخمسينيات ، عندما بدأ الذين تخصصوا فى الأدب المقارن فى باريس فى العودة إلى مصر ، والتحقوا بالجامعات المصرية للقيام بتدريس هذه المادة . يعود محمد غنيمى هلال إلى دار العلوم ليعمل مدرساً فى قسم الأدب المقارن فى النقد والبلاغة ، ويأخذ فى إلقاء سلسلة من المحاضرات ، جمعها فى كتاب سماه **الأدب المقارن**(٧٧) . ولما كان محمد غنيمى هلال قد درس فى جامعة باريس ، وتتلمذ على Jean - Marie Carré ، فإنه آمن بما تؤمن به المدرسة الفرنسية من مبادىء ، وسار على الاتجاه التاريخى فى دراسة الأدب المقارن ، ولهذا عرف ذلك الأدب بأنه «دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب خارج حدود اللغة القومية التى كتب بها»(٧٨) .

وأتم حسن التونى دراسته فى باريس ، بعد أن تتلمذ أيضا ـ كما فعل محمد غنيمى هلال ـ على جان مارى كارى ، والتحق بقسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب فى جامعة القاهرة مدرسًا للأدب المقارن والأدب الفرنسى . وكان حسن التونى يؤمن بالاتجاه الفرنسى التاريخى فى دراسة الأدب المقارن .

وفى عام ١٩٥٦ ، أفسحت كلية الآداب بجامعة عين شمس مكانا فى قسم اللغة العربية لمادة الأدب المقارن ، وانتدبت محمد غنيمى هلال لتدريسها ، ولكنها لم تخصص أستاذية لذلك الأدب .

وفى عام ١٩٥٧ ، حصل كل من أنور لوقا وعطية عامر على درجة دكتوراه الدولة فى الأدب المقارن من جامعة باريس ، وتتلمذا أيضا على جان مارى كارى ، ذلك الأستاذ الذى يعد أستاذًا لهذا الجيل من المصريين الذين تخصصوا فى الأدب المقارن فى الخمسينيات ، وقاموا بمهمة تدريس هذه المادة فى الجامعات المصرية . وهو جيل متأثر بالمدرسة الفرنسية ، ويؤمن بالاتجاه التاريخى فى دراسة الأدب المقارن .

قام ـ على كل حال ـ أنور لوقا بتدريس الأدب المقارن والأدب الفرنسى فى جامعة عين شمس ، وعين عطية عامر مدرسًا فى قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة فى كلية دار العلوم ـ جامعة القاهرة .

وفى نهاية الخمسينيات ، تعرض الأدب المقارن فى الجامعات المصرية لأزمة حادة ؛ وذلك نتيجة لهجرة حسن التونى وعطية عامر وأنور لوقا من مصر تحت ضغط الإرهاب السياسى ، ثم لانتقال محمد غنيمى هلال إلى كلية اللغة العربية فى جامعة الأزهر للقيام بتدريس النقد الأدبى الحديث .

وفى أواسط الستينيات ، يعود عبد الحكيم حسان من بريطانيا العظمى بعد أن حصل على الدكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة لندن ، ويلتحق بقسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة بكلية دار العلوم مدرسًا للأدب المقارن ، ويتابع نشاطه فى تدريس الأدب المقارن ، والتأليف فيه .

المراجع التى ذكرت فى هذا البحث

تيجم ، ڤان ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، دار الفكر العربى ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ . [دائرة المعارف الأدبية العالمية ـ ١] .

حميدة ، عبد الرزاق ، **الأدب المقارن** ، القاهرة ، ١٩٤٨ .

سلامة ، إبراهيم ، **تيارات أدبية بين الشرق والغرب . خطة ودراسة فى الأدب المقارن** . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ .

الطهطاوى ، رفاعة رافع ، **تخليص الابريز فى تلخيص باريز** . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٥٠ هـ .

كتاب أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق إسماعيل . بولاق ، دار الطباعة الخديوية ، ١٢٨٥ هـ .

ضيف ، أحمد ، **بلاغة العرب فى الأندلس** . القاهرة ، مطبعة مصر ، ١٣٤٢ = ١٩٢٤ .

عبد الجواد ، محمد ، **تقويم دار العلوم . العدد الماسى ، يصدر لمرور ٧٥ عاما على المدرسة . ١٨٧٢ ـ ١٩٤٧** . القاهرة ، دار المعارف ، دون تاريخ .

العقيقى ، نجيب ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، ١٩٤٨ .

مبارك ، على ، **علم الدين** ، ٤ جـ . الإسكندرية ، مطبعة جريدة المحروسة ، ١٢٢٩ هـ = ١٨٨٢ م .

هلال ، محمد غنيمى ، **الأدب المقارن** . القاهرة ، مطبعة مخيمر ، الطبعة الأولى ، دون تاريخ .

Block, Haskell M., **Nouvelles tendances en littérature comparée.** Paris, A. G. Nizet, 1970.

Etiemble. **Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée.** Paris, Gallimard, 1963.

Tieghen, P. Van. **La Littérature comparée.** Paris, 1931, (réédité en 1946).

Wellek, René, **The Crisis of Comparative Literature.** pp. 282-295 of **Concepts of Critisism.** New Haven, 1963.

Wellek, René & Warren, Austin, **Theory of Literature.** London, Jonathan Cape. 1948.



الهوامش :

(١) أنظر ص ٧ من هذا البحث .
(٢) تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ، ص ١٨٠ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ .
(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
(٥) المرجع نفسه ، ص ٨٤ .
(٦) المرجع نفسه ، ص ٥٢ .
(٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٤ .
(٨) المرجع نفسه ، ٥٥ .
(٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
(١٠) المرجع نفسه ، ص ١٨٥ .
(١١) المرجع نفسه ، ص ١٨٠ .
(١٢) المرجع نفسه ، ص ٦٤ .
(١٣) أنوار توفيق الجليل ، جـ ١ ، ص ٥١٠ .
(١٤) تخليص الابريز فى تلخيص باريز ، ص ٢٠٠ .
(١٥) انظر ـ مثلا ـ ص ١٧٧ ـ ١٧٩ من المرجع السابق .
(١٦) المرجع نفسه ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .
(١٧) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ .
(١٨) المرجع نفسه ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ .
(١٩) المرجع نفسه ، ص ٥٦ .
(٢٠) تخليص الابريز فى تلخيص باريز ، ص ٩ .
(٢١) المرجع السابق ، ص ١١ .
(٢٢) Etiemble, Comparison n'est pas raison, p. 44.
(٢٣) المرجع السابق ، ص ٤٨ .
(٢٤) المرجع نفسه ، ص ٥١ .
(٢٥) جـ ١ ، ص ٨ .
(٢٦) علم الدين ، جـ ٢ ، ص ٣٩٧ ـ ٤٤٠ .
(٢٧) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ٣٩٨ .
(٢٨) المرجع نفسه ، جـ ٢ ، ص ٤٠٣ .
(٢٩) Block, Haskell M., Nouvelles tendances en littérature comparée.
(٣٠) أحمد ضيف ، مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١٨ .
(٣١) المرجع السابق ، ص ١١ .
(٣٢) المرجع السابق ، ص ١٥٨ ـ ١٥٩ .
(٣٣) المرجع السابق ، ص ١٦٧ .
(٣٤) المرجع نفسه ، ص ١٦٦
(٣٥) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
(٣٦) المرجع نفسه ، ص ١٧٧ .
(٣٧) أحمد ضيف ، افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
(٣٨) افتتاحية مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١ .
(٣٩) المرجع السابق ، ص ٧ .
(٤٠) المرجع نفسه ، ص ٧ .
(٤١) المرجع نفسه ، ص ٨ .
(٤٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ، ص ١١٤ ـ ١١٥ .
(٤٣) محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم ، ص ٥٤ .
(٤٤) المرجع السابق ، ص ٦١ .

(٤٥) المرجع نفسه ، ص ٦٥ .
(٤٦) ولد عام ١٩٠٥ ، والتحر عام ١٩٤٠ .
(٤٧) ص ٥٥ ـ ٥٦ .
(٤٨) ص ١٧٩ ـ ١٨٠ .
(٤٩) ص ١٧٩ .
(٥٠) ص ١٤١٤ ـ ١٤١٥ .
(٥١) ص ١٤٤٧ ـ ١٤٤٩ .
(٥٢) ص ١٤٩٠ ـ ١٤٩١ .
(٥٣) ص ١٥٣٤ ـ ١٥٣٥ .
(٥٤) ص ١٥٣٥ .
(٥٥) ص ١٥٧٢ ـ ١٥٧٣ .
(٥٦) ص ١٦٠٨ ـ ١٦١٠ .
(٥٧) ص ١٦٥٥ ـ ١٦٥٦ .
(٥٨) ص ١٦٩٠ ـ ١٦٩٢ .
(٥٩) ص ١٧٣٥ ـ ١٧٣٧ .
(٦٠) ص ١٧٩٠ ـ ١٧٩٢ .
(٦١) ص ١٨٣٨ ـ ١٨٤١ .
(٦٢) ص ١٨٧٤ ـ ١٨٧٦ .
(٦٣) ص ١٩٠٧ ـ ١٩١٠ .
(٦٤) ص ١٩٤٧ ـ ١٩٤٩ .
(٦٥) ص ١٩٩٠ ـ ١٩٩٣ .
(٦٦) ص ٢٠٦٨ ـ ٢٠٧١ .
(٦٧) ص ٢١١٤ ـ ٢١١٧ .
(٦٨) ألقى Wellek بحثا فى هذا المؤتمر بعنون «أزمة الأدب المقارن» ، ثم نشره عام ١٩٦٣ فى كتابه «مفاهيم النقد» ، ص : ٢٨٢ . هاجم فيه المدرسة التاريخية .
(٦٩) محمد عبد الجواد ، تقويم دار العلوم ، ص : ٧٨ .
(٧٠) نشر فى القاهرة ، عام ١٩٥١ ـ ١٩٥٢ .
(٧١) ص : ٣ .
(٧٢) إبراهيم سلامة ، تيارات أدبية ، ص : ١٠ .
(٧٣) المرجع السابق ، ص ١٥ .
(٧٤) المرجع نفسه ، ص : ٢٨ .
(٧٥) المرجع نفسه ، ص ٢٨ .
(٧٦) المرجع نفسه ، ص ٢٩ .
(٧٧) المرجع نفسه ، ص ٣٤ .
(٧٨) المرجع نفسه ، ص ٢٥ .
(٧٩) نشرته دار الفكر العربى فى القاهرة . وجعلته الكتاب رقم ١ من سلسلة «دائرة المعارف الأدبية العالمية» .
(٨٠) ڤان تيجم ، الأدب المقارن ، تقديم ، ص : ٣ .
(٨١) المرجع السابق ، ص : ٤ .
(٨٢) نشرت الطبعة الأولى فى القاهرة دون تاريخ . أما الطبعة الثانية فقد نشرت فى القاهرة عام ١٩٦١ .
(٨٣) محمد غنيمى هلال ، الأدب المقارن ، ص جـ .



عالمية التعبير الشعبى

نبيلة إبراهيم

نود بادىء ذى بدء أن نلتزم باصطلاح «التعبير الشعبى». ذلك أن هذا الاصطلاح ، شأنه شأن الاصطلاح الألمانى «فولكسكنده» أى «معارف الشعب» ، لا يثير اللبس بالقدر الذى يثيره الاصطلاح الشائع «فولكلور» ، ذلك الاصطلاح الذى تقول عنه دائرة المعارف البريطانية إنه لم يحدث لبس فى تحديد اختصاصات علم من العلوم كما حدث مع علم الفولكلور[1].

وسواء استخدم هذا الاصطلاح أم ذاك ، فنحن بإزاء علم إنسانى له خصائص تميزه عن سائر العلوم الإنسانية الأخرى . فليس هناك علم من هذه العلوم تتداخل فيه على الدوام النظرية مع التطبيق كل التداخل كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يقف فيه الماضى مع الحاضر على قدم المساواة والأهمية كما يحدث فى هذا العلم . وليس هناك علم من هذه العلوم يتحدد تخصصه بالبحث عن الحاضر فى الماضى ، والماضى فى الحاضر ، كما يتحدد فى هذا العلم . وربما كانت هذه الخاصية الأخيرة هى السبب فى إثارة كثير من مشكلاته . أو بالأحرى الدافع وراء كثير من التساؤلات التى تحتم على الباحثين فى هذا العلم أن يجيبوا عنها ليكشفوا عن السر وراء هذا التداخل من ناحية ، وليحددوا أبعاده من ناحية أخرى .

ولم تقتصر هذه التساؤلات على المعتقدات وبقايا الفكر الأسطورى ، إذ إن هذا الموضوع بصفة خاصة أمكن الإجابة عنه بفضل تضافر جهود الفولكلوريين والأنثروبولوجيين جميعا ، ولكن التساؤلات شملت مجالات أخرى ربما كانت أكثر تعقيدا ، وهى تلك التى مازال الباحثون يخوضون فيها حتى اليوم . فكيف يمكن أن يلبى الماضى احتياجات الحاضر ؟ وإلى أى حد يتسلط الماضى على الحاضر فى أشكال التعبير الشعبى ؟ وكيف يمكن للحاضر أن ينسلخ منه مع الاعتراف بوجوده ؟ وإذا كان هذا الماضى موغلاً فى القدم ، وإذا كانت الشعوب لم تخلق نفسها بل خُلقت،ولم تقسم نفسها شيعا بل قُسمت . فهل يعنى هذا أن الماضى القديم الموحد خلّف آثاراً موحدة فى أشكال تعبير الشعوب المختلفة على الرغم من تباينها ، وعلى الرغم من اختلاف المراحل الحضارية التى مرت بها ؟ وهل يمكن أن يبلغ تسلط الماضى الحد الذى يجعله يفرض أشكالاً موحدة من التعبير الأدبى ، مادامت كل الشعوب قد عرفت الأسطورة وعرفت القص الخرافى وغير الخرافى ، كما عرفت الأدب البطولى والأدب الفكاهى بما فيه النكتة ، وصار لها رصيدها من الأمثال والألغاز ؟

وإذا تركنا جانبا اشتراك الشعوب فى أشكال التعبير الشعبى ، فإن التساؤل يتسع ليشمل البحث عن استخدام كل شكل من هذه الأشكال فى كثير من الأحيان لموضوعات جزئية (موتيفات) بعينها ، بل يتسع أكثر من ذلك ليثير موضوع اشتراك هذه الأشكال من التعبير،كل شكل على حدة ، فى أبنية موحدة .

كل هذه التساؤلات برزت أمام الباحثين منذ زمن مبكر حتى من قبل المناداة باستقلال علم الدراسات الشعبية فى أوائل القرن التاسع عشر . ومن الطبيعى أن هذه التساؤلات لم تبرز دفعة واحدة ، إذ كان الرواد الأوائل لهذا العلم مشغولين فى بداية الأمر بتعريفه وتحديد اختصاصاته وأهدافه . ثم شغلوا من بعد بموضوعات جزئية قد تبدو هامشية لأول وهلة ، ولكنها فى الحقيقة تمس جوهر هذا العلم . فقد بحثوا فى مفهوم الشعب ، وهل هو مفهوم سياسى أم اجتماعى أم حضارى ، كما تساءلوا عن صلة الشعب بأسره بالتراث الشعبى . إذ كان التراث الشعبى لايعيش ـ كما وكيفا ـ إلا فى مستويات اجتماعية محددة . ثم اتجه البحث من العام إلى الخاص ، فالبحث عن الشعب تطرق إلى البحث عن الشعبية ، كما أن البحث عن روح الشعب أفضى إلى البحث عن اهتمامات الشعب الروحية على المستويين الدينى والدنيوى .

٢

على أننا عندما نتحدث عن عالمية التعبير الأدبى الشعبى ، فإننا نتعدى هذه المفهومات الكلية إلى مفهومات أكثر خصوصية ، كما أننا نتعدى المفهوم القريب للعالمية ـ ونعنى به التماثل والتداخل الذى قد ينجم عن حركة انتقال التعبير الشفاهى من شعب لآخر ـ إلى مفهوم أكثر عمقا ، لم يتوصل إليه إلا بعد أن تجاوز الباحثون السطح إلى الأعماق ، والظاهر إلى الخفى .

على أنه قبل أن تتطور الأبحاث لتؤكد علميا ، نظريا وتطبيقيا ، التماثل والتداخل بين تراث الشعوب فى مستويات مختلفة ، كان إدراك الباحثين الأوائل لهذا التماثل والتداخل قويا ، أو لنقل إنه كان يلح عليهم إلى درجة أنهم أعلنوا منذ بداية الأمر أن التعبير الشعبى القريب لايمكن أن يفهم إلا فى إطار البعيد والغريب ، وأن إدراك الخاص لايمكن أن يتم إلا فى إطار معرفة القوانين التى تتحكم فى العام .

ولنبدأ من البداية مع الباحثين الأوائل الذين أقل ما يوصفون به أنهم كانوا علماء أصحاب نزعه فلسفية لم تكن تكتفى بفرع واحد من المعرفة ، بل كانت تحشد معارف كثيرة ومتنوعة . وعندما تحتشد العقول بمعارف كثيرة ، فإنها تأبى أن تقف عند حدود الجزء ، بل سرعان ماتنطلق إلى الكل ، كما تأبى أن تقف عند حدود الظاهرة ، بل تتعداها إلى محاولة الوصول إلى القوانين المتحكمة فيها .

والبداية ترتبط بدون شك بالأخوين «جرم» : ياكوب وفيلهلم . وكان الاهتمام الأول للأخوين هو الدراسات الفيلولوجية . وقد جرتهما الأبحاث الفيلولوجية فى الأدب المكتوب إلى الأدب المروى . ولما كانت اللغة الهندوجرمانية قد اكتشفت فى ذلك الحين ، فإن الطريق كان مفتوحاً أمامهما لعقد مقارنات بين النصوص الشعبية الألمانية ، المدونة والمروية ، وغيرها من النصوص التى عثروا عليها مدونة عن الشعوب التى تشترك مع الشعب الألمانى فى الأصل الهندوجرمانى . وقد كان التشابه بين حكايات هذه الشعوب والحكايات الألمانية مفاجأة كبرى للأخوين جرم . ومن ثم طلعا بنظريتهما فى تشابه الحكايات الخرافية ، وهى النظرية التى ضمناها الطبعة الثالثة من كتابهما الشهير : «الأطفال وحكايات البيوت» ، التى ظهرت فى عام ١٨٥٦م . وتتلخص هذه النظرية فيما يلى :(٢)

أولا : إن الحكايات الخرافية فى شكلها القديم الذى يكتنفه الغموض أو تلك التى يعتريها التحوير فيما بعد ، تعد بقايا حكايات بالغة فى القدم ، تحكى عن قدامى الآلهة والأبطال .

ثانيا : ترجع الحكايات الخرافية إلى العصر الهندوجرمانى ، كما أنها تقتصر بصفة أساسية على الشعوب الهندوجرمانية . فإذا كانت الحكايات الخرافية قد ظهرت لدى الشعوب غير الهندوجرمانية ، فإنه يتحتم علينا عندئذ أن نبحث عما إذا كانت هذه الحكايات قد هاجرت إلى الشعوب الأخرى بعد أن ظهرت لدى الشعوب الهندوجرمانية .

ثالثا : هناك بعض الأحوال التى هاجرت فيها الحكاية الخرافية بحق من شعب إلى آخر ، غير أن هذه الظاهرة ليست هى القاعدة .

رابعا : إذا كان من الممكن أن تظهر أطوار الحياة البسيطة فى جميع الأزمنة ولدى كل الشعوب ، كذلك يمكن أن تتطور الحكايات الخرافية بطريقة مماثلة لدى كل الشعوب .

ومهما يكن من تعصب الأخوين فى إرجاع الحكايات الخرافية إلى الأصل الهندوجرمانى ، فإنهما ، ولاشك ، كانا أول من أشار إلى ظاهرة التشابه بين الحكايات الخرافيـــة فى بلاد مختلفة . فكانا بذلك أول من مهد الطريق لمزيد من الأبحاث حول هذا الموضوع .

٣

على أن آراء الأخوين جرم اهتزت بعض الوقت بتأثير نظرية «تيودور بنى» الذى ترجم كتاب الهند القديم «البانتشاتنترا» . وبتأثير هذا الكتاب قطع «بنى» بأن الموطن الأصلى للحكايات الخرافية هو بلاد الهند . على أن هذه النظرية مالبثت أن عورضت بشدة ، وعاد الباحثون ليخوضوا فى موضوع تشابه القصص الخرافى ، دون إصرار منهم على محاولة إرجاعه إلى موطن بعينه ، بل إنهم ـ على العكس ـ كانوا يتلمسون العلل والأسباب التى تعزز فكرة تشابه القصص الخرافى الذى وجد مستقلا عن جميع الشعوب .

ولم تكن الدراسات الأنثروبولوجية فى ذلك الحين بمنأى عن هذا الاتجاه فى البحث. حقا إن الدراسات الأنثروبولوجية كانت تركز البحث حول الإنسان البدائى وإنسان الحضارات الأولى، ولكن النتيجة التى توصل إليها الباحثون الأنثروبولوجيون آنذاك، ونخص بالذكر منهم تايلور وأندرولانج، وهى وحدة التصورات الدينية عند شعوب العالم، دعمت وجهة نظر الباحثين الفولكلوريين فى تشابه أنماط القصص الخرافى عند شعوب العالم، حيث إن هذه الأنماط ترتكز على رصيد هائل من التراث الأسطورى القديم الذى يعد قاسما مشتركاً بين شعوب العالم.

ومن هنا كانت نظرية العالم الفرنسى «بيدييه» فى القصص الخرافى، التى خطا بها خطوة أبعد من الأخوين جرم. فالتشابه عنده لاينبع من فكرة اشتراك الشعوب ذات الأصل الهندوجرمانى فى تراث قصصى واحد، انتشر منها إلى جميع أنحاء العالم، بل إن التشابة أساسه اشتراك شعوب العالم القديم فى أفكار إنسانية وظروف فكرية واحدة.

ومن هنا كانت فكرة «بيدييه» التى أثرت عنه، وهى أنه كما ينمو النبات الواحد، مع اختلاف يسير فى شكله، فى الأمكنة المتماثلة جغرافيا ومناخيا على خريطة العالم، كذلك تظهر فى الظروف الروحية والفكرية المتماثلة عند شعوب العالم نماذج متماثلة من التعبير. وبناء على ذلك فإنه من الممكن أن تظهر الحكايات الخرافية التى تتشابه فى كثير أو قليل فى جميع أنحاء العالم.

ثم شاء الباحث الألمانى «هانز ناومن» (١٨٨٦ - ١٩٥١) أن يحسم الجدل فى هذا الموضوع حتى يتفرغ الباحثون لغيره من الموضوعات. وكان ناومن قد استوعب كتابات تايلور والباحث الألمانى «ولهم فوندس» صاحب الكتاب الشهير «سيكلوجية الشعوب»، ثم أبحاث الأنثروبولوجى الفرنسى «ليڤى برول». وعند ذلك أعلن رأيه فقال: «من الواضح أن وجوه التجانس بين الشعوب لاتقوم جميعها على مبدأ التأثر والتأثير؛ إذ من المؤكد أنه من الممكن، وفقاً للقوانين الطبيعية، أن تنشأ من الأفكار الإنسانية التى تتبناها الشعوب المستقلة عن بعضها البعض، والمنتمية إلى أجناس مختلفة، ومناطق مختلفة أن تنشأ تصورات متشابهة فى المجالين المادى والروحى على السواء. إن الباحث اليوم لم يعد يتمسك بأحد الاحتمالين دون الآخر، بوصفه المبدأ الأساسى الوحيد فى تشابه الآداب الشعبية، أعنى مبدأ هجرة الآداب الشعبية، واعتماد بعضها على البعض الآخر. أو مبدأ تشابهها على الرغم من استقلالها، إذ من الممكن لكلا المبدأين أن يقف بصفة أساسية إلى جانب الآخر، بل إنهما فى بعض الأحيان قد يتفاعلان معاً».

على أن أهمية ناومن لاترجع فحسب إلى حسم الخلاف بين أصحاب الرأيين عن طريق المصالحة بينهما. بل ترجع كذلك إلى تلك الفكرة الطريفة التى أضافها إلى رصيد الأفكار التى وصلت إليه، والتى استطاع عن طريقها أن يفسر سر تسرب الشيء القديم إلى الجديد، أو بالأحرى سر تسرب الماضى إلى الحاضر على الدوام. وهذه الفكرة بعينها تقدم تفسيراً على نحو ما لوجوه التشابه بين أجناس التعبير الشعبى على مستوى العالم، بقدر ماتقدم كذلك تفسيراً لوجوه الاختلاف.

وتقوم هذه الفكرة على أساس مفهوم حضارى؛ فالحضارة تتكون من تراكمات معرفية لها ثقل فى ضمير كل شعب؛ ومن ثم فإنها لاتظل طافية على السطح، بل تهبط مستقرة فى القاع، وذلك إذا تصورنا الحضارة وعاء تستقر فيه المواد الثقيلة طبقة فوق الأخرى. وإذا كانت أقدم طبقة من هذا الرصيد التراكمى تتشابه لدى الشعوب جميعا. حيث إن الشعوب - كما سبق أن ذكرنا - لم تخلق نفسها بل خلقت، ولم تقسم نفسها بل قسمت، فإن هذا الرصيد القديم يمثل العلة الأولى فى تشابه أنماط التعبير الشعبى على مستوى العالم. ذلك أن هذا الرصيد الأساسى القديم لايبقى وحده ساكنا مستقرا فى القاع، بل إنه قد يتفاعل مع رصيد جديد يستطيع أن ينفذ إليه. وهكذا تصبح عملية اختلاط القديم بالجديد عملية دائرية؛ فالقديم المستقر يتفاعل مع الجديد الذى يمتلك قوة النفاذ إليه، ثم يعود هذا النتاج الجديد فيتفاعل مع جديد آخر يظهر على السطح ويترسب منه مايمكن أن يمتزج بهذا النتاج المستقر الحديث نسبيا، وهكذا دواليك.[٣]

وليست هذه العملية مجرد تصور لتركيبة حضارية، بل هى واقع يتحقق فى البناء الاجتماعى؛ فالمعارف القديمة الأولى كانت تستقر مع الجماعة القديمة بوصفها كلا. وعندما حدث تغيير فى البنيات الاجتماعية، ظلت هذه المعارف القديمة مستقرة مع من تبقى من هذه الجماعة مرتبطا بالأرض الأم. على أن هذه المعارف القديمة لاتبقى فى حالة من السكون، بل إنها تتحرك على الدوام، متوجهة إلى الطبقات الأخرى، ومستقبلة منها فى الوقت نفسه.

وليست هذه العملية بعيدة عن واقعنا؛ فالتراث الشعبى يظل دائما له سحره، وهو يصعد على الدوام من الطبقة حاملة التراث إلى الطبقات الأخرى ليتخذ شكلا حضاريا جديداً، ثم يعود هذا القديم الجديد مرة أخرى إلى الطبقة حاملة التراث لتكيفه وفقاً لمتطلبات حياتها. فالزى الشعبى على سبيل المثال (الجلابية مثلا) يصعد من القاع ليصبح (موضة). وكذلك تصعد بعض مواد التعبير الشعبى من القاع لتستغل سياحيا أو فنيا. وعندما تتم هذه العمليات، فإنها لا تكون بمنأى عن الجماعة الشعبية، بل إن الجماعة الشعبية تستقبل هذه التغيير

شعوريا أو لا شعوريا ، وعندئذ يتأثر نتاجها الأصلى بشكل أو بآخر .

ويهمنا من هذه النظرية بالنسبة لموضوع عالمية التعبير الشعبى أمران : الأمر الأول أن هذه العملية الحضارية أشبه بنظام صارم يحدث لدى جميع الشعوب . والأمر الثانى . أن التراث الإنسانى الموغل فى القدم ، الذى يعد قاسماً مشتركاً بين جميع الشعوب . لا تطمس معالمه ، بل إنه يتحرك على الدوام ليظهر فى شكل «موتيفات» أو موضوعات تتغلغل فى الأشكال الجديدة .

٤

وإلى هنا نستطيع أن نقول إن جهود الباحثين إلى هذا الحد كانت تتلمس الطريق لتعرّف طبيعة التعبير الشعبى لا التعبير الشعبى فى حد ذاته . ولم يكن يخفى على بعض الباحثين أن تركيز البحث حول أسباب ورود الصور المماثلة أو الموتيفات المماثلة فى أشكال التعبير الشعبى فى البلدان المختلفة . قد يؤدى إلى أن ينحرف علم الدراسات الشعبية عن مجالة المتميز ، الذى نودى من أجله لأن يكون علما مستقلاً ، ألا وهو إدراك القوانين التى تحكم الحياة الشعبية ، وتفجر ـ من ثم ـ أشكالا خاصة متميزة من التعبير . بل إنهم حذروا من أن يتحول علم الدراسات الشعبية على هذا النحو إلى علم معارف الشعوب Volkerkunde أو علم نفس الشعوب Volkerpsychologie . فيفقد بذلك هويته .

وقد كان لهذا التحذير نتائجه المثمرة فيما بعد ، عندما أصبح التعبير الشعبى فى حد ذاته هو موضوع البحث .

ويعد جهد المدرسة الفنلندية ، التى اشتهرت بأنها صاحبة أول منهج علمى يبحث فى التعبير الشعبى ، وهو المنهج الجغرافى التاريخى ـ بعد بحق أول عمل علمى فى مجال التعبير الشعبى ، يركز على محتوى النص . حقا إن أبحاث المدرسة الفنلندية انطلقت كذلك من الاهتمام بموضوع انتشار أنماط القص الشعبى على مستوى العالم ، ولكنها شاءت أن تخضع هذه الظاهرة للفحص العلمى الذى يؤكد التشابه بقدر ما يؤكد الاختلاف .

ويعد كارل كرونه مؤسس المنهج الجغرافى التاريخى بحق . وخلفه من بعده آنتى آرنى . ويقوم هذه المنهج على أساس جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد قدر الإمكان ، سواء كان مصدر هذه الروايات النصوص المدونة أو المروية . فإذا اتفق للباحث جمع الروايات المختلفة للنمط الواحد ، أمكنه ، عن طريق المقارنة بين الروايات ، واعتمادًا على بعض القرائن الزمانية والمكانية ، أن يحدد نشأة النمط زمانيا ومكانيا . وعليه بعد ذلك أن يتتبع مساره ، راصدًا ما يعترى جزئياته من تغيير . ولم يدّع كرونه أنه يستطيع ، من خلال هذا المنهج ، أن يصل إلى أصل كل حكاية . ولكنه بذل جهده مع غيره من الباحثين لتأكيد صحة هذا المنهج من خلال تطبيقه على بعض الأنماط القصصية . وقد تم نشر هذه الأبحاث فى دورية FFC التى ما تزال تصدر فى هلسنكى حتى اليوم . وعلى رأس هذه الأبحاث المهمة يقف فهرست آنتى آرنى النمطى للوثيق بارزا . وهو الفهرست الذى توسع فيه طومسون فيما بعد ، وعرف بفهرست آرن طومسون . ويقوم هذا الفهرست على حصر الأنماط القصصية قدر الإمكان ، وتحليل كل نمط إلى موتيفاته المختلفة التى ورد ذكرها فى الروايات المختلفة . مع الإشارة إلى مصادرها وليس أدل على أهمية هذا الفهرست من أنه أصبح دليلا يهتدى به فى تصنيف القصص الشعبى وأرشفته فى جميع مراكز الدراسات الشعبية على وجه التقريب .

ومن خلال هذا الفهرست ، ومن خلال الأبحاث التطبيقية الأخرى التى استخدمت المنهج الجغرافى التاريخى ، والتى أنجزها علماء فى فنلندا وفى غيرها من البلاد الأوروبية ، تأكد بشكل قاطع التشابه الكبير بين أنماط القص الشعبى على مستوى العالم ، كما تأكد بشكل قاطع مرونة هذه الأنماط فى توظيف موتيفات متنوعة ، وكأن هذه الموتيفات ، كما قال الأخوان جرم من قبل ، أشبه بعتات الأحجار الكريمة المبعثرة وسط الحشائش . لا يراها إلا كل ذى بصر حاد[٤] .

٥

وعلى الرغم مما حققته المدرسة الفنلندية من إنجاز علمى مهم ، وعلى الرغم من الأبحاث التطبيقية الكثيرة الخصبة التى أثرت بها مكتبة الدراسات الشعبية ، فإن منهجها فى البحث قد قوبل ، فيما بعد . بمعارضة شديدة تحرزا من أن يظن أن التحقق من تشابه الأنماط والموتيفات فى التعبير الأدبى الشعبى على مستوى العالم يعد هدفا فى حد ذاته ، وأن يعد نهاية المطاف فى البحث فيه .

لقد قال هؤلاء ، وعلى رأسهم الباحث السويدى «فون سيدوف» ، إن هذا المنهج فى البحث مازال يبعد الدراسات الشعبية عن تحقيق هدفها البعيد ، ألا وهو الكشف عن ديناميه الحياة الشعبية التى تفجر أشكالاً من التعبير تعد وريثة الماضى ولكنها تتحرك على الدوام مع الحاضر . وإذا كان التراث الشعبى قد سلّم لكى يسلّم ، فإن هذه العملية فى حد ذاتها لا يمكن أن تتم إلا إذا تفاعل الناس مع المادة التى سلمت إليهم ، سواء كانت واردة عليهم أو نابعة أصلا منهم . ولا يمكن أن يتم هذا التفاعل إلا إذا كانت المادة ملبية لاحتياجاتهم النفسية والاجتماعية ، فإن لم تكن ملبية لهذه الاحتياجات ، فهى إما أن توأد فى حينها ، أو تتغير على نحو ما . لا يكفى إذن أن أرصد الروايات المختلفة للحكاية الواحدة ، ولا يكفى أن أشير إلى

بالموتيفات المشتركة بينها ، بل لابد أن أربط بين كل رواية والمجال الذى تعيش فيه . وإذا فعلنا هذا ، فإن كل رواية تصبح عندئذ حكاية مستقلة بذاتها[٥] .

فهل يكفى ، على سبيل المثال ، أن نقول إن مجموعة حكايات سندريلا التى بلغت المائتى حكاية[٦] ، تعد تفرعاً عن الحكاية المصرية القديمة التى تحكى ، نقلا عن سترابو ، أن رودوبيس المصرية الجميلة كانت ذات يوم تستحم فى الخلاء ، فحط نسر وخطف حذاءها وأسقطه فى حجر فرعون ، وعندئذ أصر فرعون على أن يتزوج من صاحبة هذا الحذاء ، وظل يبحث عن صاحبته حتى اهتدى إلى رودوبيس وتزوجها ؟ وإذا سلمنا أن هذه الرواية تعد أصل روايات حكاية سندريلا ، على الرغم من أن هذا محض افتراض ، فهل يعد العثور على الرواية الأولى للنمط نهاية المطاف فى البحث فى هذه الحكاية العالمية ؟ وكيف يمكننا أن نفسر التغيير الذى طرأ على الرواية الأولى من أن رودوبيس تحولت إلى فتاة مسكينة حرمت الأم ووقعت تحت سطوة زوجة الأب القاسية التى كانت تكلفها أعمالا عسيرة ؟ وكيف نفسر تلك الإضافة السحرية عندما نجد أن القوى السحرية تتدخل لتنجز للفتاة تلك الأعمال العسيرة ، بل لتجعلها تبدو غاية فى الجمال والبهاء ، حتى يعشقها الأمير ، ويصر على الزواج منها ؟ فهل يمكن أن تكون الروايات المتأخرة ، بهذه الإضافات وغيرها ، هى بعينها الرواية الأولى ؟ إن الموتيف الأساسى فى هذه الروايات ــ عندما يجرد ــ تصبح صيغته هى الزواج من خلال وسيط هو الحذاء ، وهو موتيف خاص مميز ، ولابد أن يكون قد نشأ حقا فى زمان ما ومكان ما . ولكنه لا يمثل وحده الحكاية الكاملة التى رويت فيها بعد ، بله الروايات المختلفة لها . ولا يمكن للموتيف أن يندمج فى الحكاية إلا إذا وجه توجيها خاصًا بحيث يبدو منسجمًا مع الأجزاء الأخرى التى تتألف منها الحكاية ، أى بعد أن يكون قد أشبع مع غيره بروح شعبية جديدة ، تختلف كلية عن تلك التى تشيع فى النص الأول .

إن الحكاية إذا قدر لها أن تنتقل من مكان إلى آخر ــ كما يقول فون سيدوف ــ فلابد أن تنتقل عن طريق راو . وسواء كان هذا الراوى سمع الحكاية فى مكانها الأصلى ثم انتقلت معه إلى بيئته ، أو أنه سمعها من راو وافد عليه ، فإن الحكاية تعد فى كلتا الحالتين وافدة على مجتمع جديد يفرض على الحكاية بالضرورة مذاقا خاصًا . وهذا يعنى أن كل رواية تعد حكاية مستقلة فى حد ذاتها ، كما أنها لا يمكن أن تدرس بمعزل عن مجالها . ولكى يكون البحث المقارن مثمرًا فى هذه الحالة ، فلابد من أن يفسح المجال لدراسة وجوه الاختلاف أكثر مما نفسحه لدراسة وجوه الاتفاق .

ومن هنا نرى كيف أن مسار البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ ينحرف بشدة نحو المحلية . وقد كان هذا تأثير الوعى الحاد بمفهوم الحضارة . وإذا كان التراث الشعبى بكل أشكاله وصوره يعد المكوّن الأساسى لحضارة شعب من الشعوب ، وإذا كانت الحضارة مفهومًا محليا وليس عالميا ، فإن التراث الشعبى لا يمكن أن تبرز قيمته وفاعليته إلا مصحوبا بحركة المد الحضارى لهذا الشعب أو ذاك . فالزى الشعبى ، على سبيل المثال ، كما يقول « ناومن » ، لا يهم الباحث فى حد ذاته ، بل إن الباحث يهتم به لأنه يهتم بمن يستخدمه أولا ، وبمجالات استخداماته ثانيا[٧] .

٦

وها هو ذا مثال أدبى نوضح من خلاله كيف تتغير وظيفة الموتيف الواحد فى الروايات المختلفة الممتدة زمانيا ومكانيا . وهذا المثال أفرد له آنتى آرنى بحثا مستقلا نشر فى دورية FFC فى عام ١٩١٥ تحت عنوان « الرجل الذى هبط من الجنة » ، وهو النمط الذى يقع تحت رقم ١٥٩٠ فى تصنيف آرن طومسون[٨] .

ويرى آرنى أن النص الألمانى المدون ، الذى يرجع إلى عام ١٥٠٩م يعد النص الأصلى لمجموعة روايات حكاية « الرجل الذى هبط من الجنة » . ويقع النص الألمانى تحت عنوان : « بارتا وخدعة الطالب الذى كان يدرس فى باريس » .

ويذكر هذا النص أن طالبا يدعى فرانكو كان يدرس فى باريس ، ثم رحل منها إلى بلدة ميكيلين . وإذ هو فى طريقه لقى فلاحة تدعى بارتا . وكان زوجها الأول الطيب قد توفى ، وتزوجت من بعده رجلاً لم يكن يحسن معاملتها ، على نحو جعلها تعيش على الدوام مع ذكريات زوجها الأول . وكان فرانكو يحس بعطش شديد ، فطلب من بارتا جرعة ماء . وسألته الزوجة عن المكان الذى أتى منه ، فأجابها بأنه قد أتى من باريس . ولكن الفلاحة الألمانية ، لسبب أو لآخر ، سمعت الكلمة على أنها « بارادايس » (وهو النطق الألمانى لكلمة الجنة) وليس باريس . وعندئذ سألت الشاب ــ بعد أن تلفظت بكلمة « بارادايس » على مسمعه ــ عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى . وأدرك الشاب لتوه أنه أمام امرأة ريفية ساذجة ، فشاء أن يستغل سذاجتها ، ورد عليها بأنه قد رأى زوجها حقا فى الجنة . فسألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء ؛ فتمادى الشاب فى الخديعة ، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت بارتا له كل شىء ، وحمّلته أشواقها ليبلغها إلى زوجها .

وبعد فترة وجيزة من رحيل الشاب ، عاد الزوج الثانى إلى بيته ، وعلم من زوجته بما حدث ، وأدرك أنها قد خدعت . وفى الحال خرج ليقتفى أثر الشاب ، ممتطيا صهوة جواده . ورآه فرانكو قادمًا من بعيد ؛ وكان على مقربة من جدار يُبنى ، وكان بناؤه قد رحل فى تلك اللحظة ليشرب كوبا من الشاى . وعندئذ رمى فرانكو الأشياء جانبا ، واصطنع أنه يقوم بعملية

لبناء . ووصل إليه الزوج وسأله عما إذا كان قد رأى شابا يحمل صرة ، فرد عليه فرانكو بأنه قد رآه وهو يتخفى فى مدخل بيت أشار إليه . عندئذ ترك الزوج حصانه بالقرب من فرانكو ، ومضى يبحث عن الرجل . وفى الحال امتطى فرانكو صهوة الحصان ، ورحل بالأشياء التى أخذها من بارتا . ولم يجد الزوج أى رجل فى مدخل البيت ؛ ولما عاد إلى حصانه لم يجد فرانكو ولكنه وجد البنّاء الأصلى ، فاتهمه بسرقة الحصان . وتنتهى الحكاية بعد ذلك بنهاية واقعية قاتمة ؛ فتحكى أن الزوج رفع أمره إلى القضاء ، متهما البناء المسكين بسرقة الحصان والأشياء ، وأن المحكمة ألزمت البناء بالتعويض .

وقريب من هذه الرواية رواية تشيكية يدعى آنتى آرنى أنها تحوير للنمط الألمانى الذى هاجر إلى تشيكسلوفاكيا . ولكن لما كانت اللغة التشيكية لا تعرف تحريف النطق من باريس إلى بارادييس ، فقد اعتمدت على وسيلة خداع أخرى . فعندما سألت المرأة الشاب من أين أتى ، نظر إلى السماء مشيرًا إليها بإصبعه ، مما جعل المرأة تتصور أنه أتى من السماء . وعندئذ سألته عن زوجها المتوفى . وتستمر الحكاية بعد ذلك على نحو الحكاية الأولى ، ولكنها تغفل موضوع المحاكمة ، وتحكى بدلاً منه أن زوج المرأة الثانى اقتفى أثر اللص حتى أدركه ، ودار بينهما صراع انتهى إلى أن اللص سرق الحصان وجرى به مسرعًا . ولما عاد الزوج إلى زوجته وسألته عن الحصان أخبرها بأنه أعطاه للرجل حتى يستطيع أن يصل إلى الجنة مسرعًا قبل أن تغلق أبوابها .

وفى رواية ثالثة تتفق مع الرواية الثانية فى كثير من تفصيلاتها ، أصيب الزوج فى قدمه إثر الصراع الذى دار بينه وبين اللص ، وعاد يعرج إلى البيت ، وحكى لزوجته أنه ترك الحصان للرجل لكى يرحل به إلى الجنة ، وأن روحًا شريرة كانت تتربص به وهو يتحدث مع الرجل وأصابته فى قدمه .

ويستمر آنتى آرنى فى عرض الروايات المختلفة لهذا النمط ، حتى يصل إلى رواية تركية مدونة تروى عن ناصر الدين جحا .

وتحكى حكاية جحا التركية أن جحا لقى امرأة سألته من أين جاء ، فأجابها بأنه جاء من جهنم . وعندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى لا تكف عن البكاء لفراقه ، فأجابها بأنه رآه واقفًا على باب الجنة فى انتظار سداد ما كان عليه من دين ، فدخلت المرأة بيتها ، وأحضرت له النقود المطلوبة لسداد دينه . وأخذ جحا النقود وتركها وهو يتوقع أن يدركه شخص من قبل المرأة . ونظر حوله فرأى رجلاً يدير طاحونة . وسرعان ما أعمل الحيلة فذهب إلى الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره ، ونصحه أن يتبادلا ملابسهما حتى لا يهتدى إليه من يقتفى أثره ، ونصحه كذلك أن يتسلق نخلة حتى يكون بعيدًا عن عينه . وعمل الرجل بنصيحة جحا . وعندما أقبل زوج المرأة ممتطيا صهوة جواده ، سأل جحا عما إذا كان قد رأى لصا يرتدى ملابس وصفها له . أشار جحا إلى الرجل الذى كان يجلس فى أعلى النخلة . عندئذ نزل الرجل من على حصانه وخلع رداءه وأخذ يتسلق النخلة ليمسك بالرجل . وانتهز جحا الفرصة ، وامتطى الحصان وأخذ رداء الزوج وهرب .

ويتوقف آنتى آرنى عند رواية جحا التركى ليفرغ لرصد الموتيفات المشتركة فى الروايات السابقة . أما أصل هذه الروايات فهو الرواية الأولى التى تحددت زمانيا ومكانيا . وتعد هذه الرواية الأولى صدى لعقيدة انتشرت فى العصور الوسطى ، مؤداها أن هناك أناسًا طيبين يهبطون من السماء ويصعدون إليها . غير أن آنتى آرنى لم يبحث كيف تغيرت الروايات ولماذا تغيرت عندما انتقلت من بيئتها الأصلية التى كان يسود فيها هذا الاعتقاد إلى بيئات أخرى فى أزمنة أخرى لم تعرف هذا الاعتقاد

ولم يكن آنتى آرنى يعرف أن هناك رواية مصرية كذلك لهذا النمط . وربما كانت هذه الرواية المصرية أكثر الروايات اكتمالا ، وأدقها توظيفا للموتيفات التى وردت فى سائر الروايات فيما يتلاءم مع هدف الحكاية ومع مجالها الاجتماعى .

وتحكى الحكاية المصرية أن فلاحًا فقيرًا كان متزوجًا من امرأة ساذجة ، اصطلح الناس على تسميتها « رزية » لبلاهتها . وكانت رزية تغضب دائما عندما تنادى بهذا الاسم ، وتمنت لو غيرته . وفيما هى تطل من النافذة وتفكر فى هذا الأمر ، مر بها رجل ينادى « أسامى للبيع » ؛ فاستوقفته رزية . وسألته عما لديه من الأسماء ، فعرض عليها جملة من الأسماء ، من بينها اسم فاطمة النبوية ، فاختارته ، وطلب الرجل الأجر . ولما لم تكن تملك فى هذا الوقت سوى حمار زوجها ، فقد أعطته إياه ، ومضى الرجل لحاله .

وجاء زوج رزية يناديها باسمها فقالت له إنها منذ الآن فصاعدا لم تعد تسمى رزية ، بل فاطمة النبوية . وحكت له قصتها مع الرجل الذى باعها هذا الاسم ، كما أخبرته بأنها أعطت له حماره فى مقابل ذلك . عندئذ صرخ الزوج فى وجهها ، وخرج هائما على وجهه . وظل الرجل يسير حتى اقترب من بيت كبير أشبه بالقصر ، وإذا به يسمع صوت نحيب يصدر عن امرأة تطل من نافذة من نوافذ هذا البيت . فلما رفع بصره ورآها سألته المرأة من أين جاء وإلى أين يسير ، فأجابها فى يأس مرير بأنه آتٍ من جهنم وذاهب إلى جهنم . عندئذ سألته المرأة عما إذا كان قد رأى زوجها المتوفى الذى تبكيه . وتوقف الرجل لحظة ، وأدرك أن المرأة بلهاء ، فأجابها بأنه قد رآه . فسألته عما إذا كان فى حاجة إلى شىء ؛ فتمادى الرجل فى خداعها ، وأخبرها بأنه فى حاجة إلى نقود وملابس وطعام . وفى الحال أعدت له المرأة كل ما أشار به فأخذه ورحل . وبعد أن سار الرجل بعض الوقت سمع وقع حصان على بعد ، فأسرع ودخل حقلا ، حيث وجد

فلاحًا يدير ساقية ، فاقترب من الرجل وأخبره بأن هناك من يقتفى أثره،وأن عليه أن يختفى فى الحظيرة . وصدق الفلاح هذه الكذبة ، وترك الساقية وجرى ليختفى فى الحظيرة . وفى الحال اصطنع الرجل أنه يدير الساقية بعد أن أخفى الأشياء بين الأشجار . وبعد لحظة وصل زوج المرأة البلهاء وهو ممتط صهوة الجواد ، وتوقف ليسأل الرجل عما إذا كان قد رأى شخصا يحمل صرة . وأجاب الرجل بأنه قد رآه ، وأنه مختف فى الحظيرة . فترك الرجل حصانه وسار فى اتجاه الحظيرة . وفى الحال ركب زوج رزية الحصان وأسرع إلى بيته حاملاً معه الغنيمة . وهناك نادى زوجته قائلاً : افتحى يا فاطمة النبوية ! لقد وجدت رزية أكبر منك . أما زوج المرأة الثانية البلهاء فقد ترك الحظيرة بعد صراع بينه وبين الفلاح ، ولم يجد الحصان ولا الرجل . وعندئذ أدرك أن الخدعة قد جازت عليه ، فعاد إلى زوجته مخذولاً،وقال لها إن الرجل صادق ، ولهذا فقد أعطاه الحصان كذلك لكى يسرع به إلى السماء قبل أن يدركه الليل .

هذه هى الرواية المصرية ، التى كان لا بد أن يضمها آرنى إلى روايات هذا النمط ، لو أنه كان قد عثر عليها آنذاك .

وهنا نرى كيف تشترك الروايات جميعا فى موتيفاتها الأساسية ؛ فهى تشترك فى أن المرأة المخدوعة فقدت زوجها الأول ، أو ربما فقدت شخصا آخر عزيزا عليها . وهى تشترك فى أن هذه المرأة بادرت رجلا لم يكن ينوى الاحتيال قط بالسؤال عن المكان الذى أتى منه ، وفى أن الرجل رد على هذا السؤال بأنه جاء من السماء ، أو من الجنة ، أو من جهنم . ثم هى تشترك فى اقتفاء الزوج الثانى أثر اللص ، وفشله فى استرجاع ما أخذ احتيالاً من الزوجة ، بل فقدانه ، بالإضافة إلى هذا ، حصانه .

وعلى الرغم من هذا التشابه ، فإن الروايات تختلف بعد ذلك فى طريقة توجيهها لهذه الموتيفات . وإذا كان آرنى قد انتهى إلى أن الحكاية الأصلية نشأت عن شيوع معتقد دينى ، فإن الروايات الأخرى انسلخت كلية عن هذا المعتقد ومن جوه القاتم ، ووجهت الموتيفات نحو جو المرح والفكاهة . ولهذا أصبحت الحكاية مناسبة ــ فيما بعد ــ لأن تندرج فى مجموعة حكايات جحا التركى ، وذلك بعد تصعيد جو الفكاهة فيها . فعندما رد جحا على المرأة بأنه آت من جهنم لم تتردد المرأة فى أن تسأله عما إذا كان قد رأى فى جهنم زوجها المتوفى الذى تبكيه لعشرته الطيبة معها .

وربما عدّت الحكاية المصرية رواية أخرى لحكاية جحا التركى . ومع هذا فإن الحكاية المصرية وجهت توجيها آخر مخالفا لحكاية جحا التركى والروايات السابقة عليها ؛ ومن ثم فقد اختلفت عنها جميعا فى بنيتها . فالحكاية المصرية توازى بين موقفين يلتقيان فى النهاية ؛ وهو مالم يحدث فى الروايات السابقة . فهناك ، من ناحية ، امرأة فقيرة ساذجة ولكنها طيبة ، فضلا عن أن سلوكها ينم عن حس اجتماعى ؛ إذ لم تلجأ لفعلتها تلك إلا لكى تعيد التوازن إلى موقفها الاجتماعى . ومن هنا كان اختيارها لاسم له دلالة اجتماعية . ومن ناحية أخرى نجد المرأة الثانية بلهاء ولكنها غنية تخلو من أى حس اجتماعى . ومن ثم فإن وظيفتها تتمثل فى سد النقص الذى حدث فى الأسرة الفقيرة الأولى . ويترتب على هذا أن مستقبل الحكاية . فضلا عن استمتاعه بحسها الفكاهى ، لايدين الفلاح على فعلته ، ويتعاطف فى الوقت نفسه مع زوجته التى كان حسها الاجتماعى وطيبتها سببا فيما حل بالأسرة فيما بعد من وفرة . وقد حمل مناداة زوجها لها باسمها الجديد ، وخلع اسمها القديم على المرأة الأخرى ، حمل كل هذا المغزى .

وهكذا نرى أن قصر العمل على استخلاص الموتيفات المتشابهة لن تكون له فائدة فعالة مالم يربط ببنية الحكاية التى يوجهها مغزاها ودلالتها ، أى يوجهها المجتمع المستقبل لها نحو هدف معين ، حيث تتسم رسالة الآداب الشعبية بأنها اجتماعية فى المقام الأول .

ومع كل هذا النقد الذى وجه إلى المدرسة الفنلندية ، وإلى منهج البحث فى الموتيفات العالمية ، لا فى مجال القص وحده ، بل فى غير ذلك من أشكال التعبير الأدبى الشعبى ، يظل لهذه المدرسة فضل الريادة فى هذا المجال . ويكفى أنها وضعت ماكان يردد من قبل كلاما حول عالمية التعبير الشعبى فى إطار منهجى علمى سليم ، مازال يتخذ حتى اليوم دليلا لتصنيف القصص الشعبى على الأقل . وفضلا عن هذا فإنه لولا جهود علماء هذه المدرسة فى حصر الأنماط القصصية على مستوى العالم ، ولولا رصدهم للموتيفات الموظفة على نطاق واسع فى القصص ، ماكان يمكن لمن أتى من بعدهم أن يتساءلوا عن سبب وجود الاختلاف بين الروايات . ومما لاشك فيه أن الدراسة المقارنة لروايات الأنماط القصصية ، بقصد الاهتداء إلى متغيراتها ، والدوافع وراء هذه المتغيرات ، يحقق كثيرا من أهداف الدراسات الشعبية مما لو اقتصرنا على دراسة هذا النمط فى إطاره الاجتماعى المحدود .

٧

وإلى هنا نستطيع أن نقول أن البحث فى محليّة التعبير الشعبى بدأ يقف بإصرار جنبا إلى جنب مع البحث فى عالميته . بل إننا نستطيع أن نقول إن البحث فى عالمية التعبير الشعبى بدأ يستغل ويوجه نحو المحلية ؛ ذلك أن الذوق المحلىّ هو الذى يتحكم فى نهاية الأمر فى المادة المنقولة ، ويوجهها كيفما شاء .

على أن البحث فى عالمية التعبير الشعبى ما يزال يلحّ على الباحثين ، ولكن هذا الإلحاح نتج عن دافع آخر يختلف كل الاختلاف عن دافع المدرسة الفنلندية ؛ إذ إن البحث بدأ يوجه

نحو الكشف عن القوانين الكلية الصارمة ، وعن النظام الخفى ، اللذين يتحكمان فى أشكال التعبير الشعبى . الهدف إذن هو الكشف عن البناء الأساسى للفكر الإنسانى الذى يمكن أن يستوعب كل المتغيرات ، وأن يظل - على الرغم من ذلك - خاضعاً لقوانين كلية هى أشبه بالقوانين الكونية .

ويهمنا فى هذا المجال أن نشير إلى أن هذه الأبحاث لم تنشأ بعد أن استنفذت المدرسة الفنلندية جهدها فى البحث ، كما أنها لم تنشأ كرد فعل للنقد الذى وجه إلى هذه المدرسة ، بل إن هذه الأبحاث نشأ بعضها فى وقت كانت فيه جهود المدرسة الفنلندية ما تزال مكثفة ، ولا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث التى ظهرت حقا فى زمن مبكر ، نشأت بتأثير تقدم الدراسات اللغوية الحديثة ، وإن كان بعضها ظهر حقا نتيجة هذا التأثير ، ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الأبحاث ، بصفة عامة ، نشأت مسايرة لتطور الفكر الفلسفى فى العصر الحديث . ولهذا نستطيع أن ندعى فى شئ من الاطمئنان أن البحث فى القوانين الخفية التى تتحكم فى التعبير الأدبى بدأت حقا بالأدب الشعبى . ولعل هذا هو السبب فى أن الأبحاث الرائدة المبكرة فى هذا المجال قد أعيد تقييمها فى السنين الأخيرة ، وأصبحت مرجعا لدارسى الأدب واللغة ، لا على المستوى الأدبى الشفاهى ولغة الكلام فحسب ، بل على مستوى التعبير الأدبى الذاتى كذلك .

فى عام ١٩٠٩ نشر أكسل أولريك بحثا فى «المجلة الألمانية للدراسات الألمانية القديمة والأدبية» تحت عنوان «القوانين الملحمية للقص الشعبى» . ولم يشر الباحث إلى أنه يخص قصا دون قص ، بل القص الشعبى بصفة عامة .(٩)

ومفهوم أولريك عن هذه القوانين أشبه بما يعنيه دارسو علم الحضارات عندما يستخدمون مصطلح (super organic) وهم يعنون بذلك أن الحضارة عملية مجردة ، تنمو نموا ذاتيا ، الأمر الذى لا يتطلب بالضرورة إرجاعها إلى نظم أخرى تترتب عليها وتفسر نشأتها ونموها وعملياتها المختلفة . وشبيه بهذا - كذلك - تكوين الإنسان ، فهو وإن كان يتكون من مجموعة من التركيبات العضوية فإنه يسمو فوق العضوية بتكوينه الفكرى والنفسى . وبالمثل فإن قوانين القص الشعبى ينبغى أن ينظر إليها فى حد ذاتها دون اعتبار للأسباب أو المسببات . ولقد اختبرت هذه القوانين على مستوى عالمى ، وانتهى الباحثون إلى أن أولريك قد كشف بقوانينه بحق عن بيولوجية القص الشعبى . وتتلخص هذه القوانين فيما يلى :

أولا : قانون البداية والنهاية . فالقص الشعبى يبدأ من نقطة السكون ، وسرعان ما يتجاوزها إلى الإثارة ، ومنها يصل مرة أخرى إلى السكون . فإذا كانت الحكاية طويلة تكررت هذه العملية أكثر من مرة ، أما إذا كانت قصيرة فإنها تتم مرة واحدة .

ثانيا : قانون التكرار . والتكرار هنا ليس تكرار الموتيف الواحد فى أكثر من حكاية ، ولكنه التكرار داخل الحكاية الواحدة ، وذلك عندما يقوم البطل بفعل ما أكثر من مرة حتى ينجح فيه ، أو يقوم أكثر من شخص بالفعل نفسه ولكن لا ينجح فيه سوى البطل . وإذا كان الهدف من هذا التكرار تأكيد الحدث ، فإن الأدب بصفة عامة يستخدم أكثر من أسلوب لتأكيد الحدث . ومثال هذا الوصف . على أن التعبير الأدبى الشعبى لا يميل إلى الوصف ، وذلك لاقتصادية التعبير فيه من ناحية ، ولأن الوصف يخضع لذاتية المؤلف من ناحية أخرى . ويمكننا أن نتمثل فى هذا المجال بتعبيرين لغويين يوضحان الفرق بين التكرار والوصف . فقد نؤكد محاولة إنسان فى عمل ما فنقول : لقد حاول وحاول . وقد نقول : لقد حاول بكل جهده . فالجملة الأولى تستخدم التكرار للتأكيد وهو أسلوب الأدب الشعبى ، أما الجملة الثانية فهى تستخدم فى وصف المحاولة لتأكيدها ، وهى عبارة تتولد عنها أكثر من صيغة حسب رغبة القائل ، فقد يقول : لقد حاول جاهدا ، أو حاول بكل ما فى وسعه ، أو حاول يائساً ، وهكذا . ويؤدى التكرار أكثر من وظيفة فى التعبير الشعبى بصفة عامة . وبالنسبة للتعبير الأدبى يعد وسيلة لحفظه ، وهو وسيلة لخلق التوتر فى القص ، ثم إن له وظيفة بنيوية فى النص ، على نحو ما سنرى فيما بعد .

ثالثا : قانون الثلاثة . وهو يرتبط بقانون التكرار من حيث إن الفعل يتكرر ثلاث مرات ، أو أن الأخوة الثلاثة يقومون بفعل واحد ولا ينجح فيه إلا الأخ الأصغر . وقد تشذ بعض الحكايات عن استخدام الرقم ثلاثة ، ولكن قانون الثلاثة هو الغالب على أية حال . ويقول أولريك إنه ربما لم يكن هناك ما يميز الأدب الشعبى عن الأدب الذاتى تمييزاً حاداً مثل هذا القانون .

رابعاً : قانون المشهد . والمشهد فى القص الشعبى لا يحتمل أكثر من شخصيتين ، فإذا كان لابد أن تتداخل شخصية ثالثة ، فإن إحدى الشخصيتين الأوليين تختفى .

خامساً قانون القوتين المتعارضتين . فهناك الكبير فى مقابل الصغير ، والضعيف فى مقابل القوى ، والشرير فى مقابل الخير ، والفقير فى مقابل الغنى ، والجميل فى مقابل القبيح . ووظيفة البطل فى القص أن يكون وسيطا بين هذه المتعارضات ، فيصنع منها تكوينا جديداً . ومن هنا يرى بعض الباحثين أن أولريك كان أسبق من ليفى شتراوس فى إبرازه البناء الأساسى للقص الجمعى ، من حيث إنه يمثل صراعاً بين قطبين متعارضين بينهما وسيط .

سادسا قانون الوضع الأول والوضع الأخير. فأهم الشخوص والأشياء تكون لها الصدارة فى القص. حتى إذا وصلت الحكاية إلى نهايتها أصبحت الشخوص التى تثير العطف هى أهمها.

هذه هى القوانين الشكلية التى ذكرها أولريك. وقد أضاف إليها بعض القوانين التى ترتبط بعملية القص نفسها. ومن ذلك أن القص الشعبى لا يعرف تداخل خيوط الأحداث مع بعضها البعض. بل إنه يعرف الخيط الواحد الممتد ؛ وإذا كان لابد من العودة إلى الماضى. فإن هذا يأتى عن طريق الحوار.

ثم إن السرد فى القص الشعبى يترجم كل صفة إلى فعل ؛ فلا يكتفى بأن يصف الشخصية بالقسوة أو البؤس أو الطيبة وهكذا، بل لابد أن تتحول هذه الصفات إلى أفعال ؛ فزوجة الأب القاسية ترسل ابنة زوجها إلى الغابة الموحشة أو إلى الغول ؛ والابنة تمنح الخير لمن تقابله، وقد تمنح الخير للطبيعة ؛ فإذا بالطبيعة تضفى عليها الجمال والسحر.

وليس فى القص الشعبى فعل يعد نافلة فى الحكاية ؛ بل إن كل حدث فيها يتخذ دوره فى حركة السرد، بحيث يكون هنالك فى النهاية تناسب بين الأفعال والشخوص.

والقص الشعبى يميل إلى تصوير لوحات ذات طابع تشكيلى، أو هو بالأحرى يميل إلى التشكيل النحتى، كميل النحت إلى تجسيد الفكرة التى لها طابع الدوام. فالبطل، على سبيل المثال، يصور وهو يطير بحصانه السحرى، أو وهو يصارع الوحوش، أو وهو يدخل الغابة المظلمة الموحشة. وكل هذه الصور أشبه بلوحات تخلد صراع الإنسان البطل ضد كل ما يرمز إلى الفوضى وإلى المجهول.

وأخيرا فإنه القص الشعبى يتميز بوحدته الملحمية. فبمجرد أن تبدأ الحكاية فى تصوير الوضع الذى يكون فيه البطل مهدداً بالشر، إذا بالأحداث والشخوص والأشياء تتضافر جميعا لكى تصل بالبطل فى النهاية إلى الانتصار.

٨

وربما يعد بحث العالم الروسى فلاديمير بروب الذى ظهر باللغة الروسية فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان «مرفولوجية الحكاية الخرافية» ــ يعد الخطوة التالية الضرورية لبحث أولريك.[١٠] ذلك أن البحث فى القوانين الشكلية العامة للقص الشعبى لابد أن يكتمل بالبحث فى القانون الذى يحكم نظام السرد من أوله إلى آخره فى كل نوع على حدة من أنواع القص الشعبى. على أننا نفضل أن نرجئ الكلام عن بحث بروب لما بعد ؛ لأن بحثه لم ينتشر إلا بعد أن ترجم أولا إلى اللغة الإنجليزية فى عام ١٩٦٥ ؛ ومن ثم فإن الأبحاث التى ترتبت عليه، والتى سنشير إليها وشيكا، كانت متأخرة.

وننتقل الآن إلى بحث علمى آخر يسير فى اتجاه بحث أولريك كذلك من حيث ميله إلى الكشف عن النظام الذى يحكم التعبير الشعبى، وإن كان أكثر منه شمولا وعمقا. ونعنى بذلك بحث العالم السويسرى «أندريه يولس»، الذى ظهر باللغة الألمانية فى عام ١٩٤٦ تحت عنوان «أشكال بسيطة».

ويعد بحث يولس كشفا حقيقيا جديداً فى مجال التعبير الشعبى على المستوى العالمى ؛ لا لأنه اهتم بجميع أشكال التعبير الأدبى الشعبى على وجه التقريب، من حيث البحث عن النظام الذى يحكم كلا منها على المستوى الفكرى والتعبيرى ؛ وهى الأشكال التى تظهر هى بعينها عند جميع شعوب العالم، ونعنى بذلك الأسطورة وكل أنماط القص الخرافى وغير الخرافى، والأشكال الخبرية، والأمثال، والألغاز، والنكتة ــ بل لأنه، فضلا عن هذا، اهتم كل الاهتمام بأن يجد الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعاً وكأنها نص واحد، على الرغم من تباينها شكلاً ووظيفة. ويرجع السبب فى إلحاح يولس فى الكشف عن هذا الخيط الذى يربط بين هذه الأشكال جميعاً، إلى أن مصدر هذه الأشكال جميعا واحد وهو العقل الجمعى ؛ فالعقل الجمعى ليس حصيلة جمع ١ + ١ + ١ بل هو حصيلة ضرب ١ × ١ × ١. إن حاصل جمع الآحاد إضافة إلى ما لانهاية، أما حاصل ضربها فهو واحد مهما كثرت. العقل الجمعى إذن أشبه بعقل الفرد الواحد. ولو أن فرداً واحدا أبدع كل هذه الأشكال الأدبية، لبحثنا عندئذ عن الوحدة الفكرية عند هذا الفرد، التى نتج عنها هذا الإبداع المتنوع. ولكن لما كان هذا لا يتحقق على هذا النحو مع الفرد الواحد، لم يبق إلا أن نبحث عن هذه الوحدة الفكرية فى العقل الجمعى الموحد.

ولهذا فإننا نجد أن بحث يولس يتميز بأنه يتحرك فى مستويات مختلفة فى آن واحد ؛ مستوى الكون الكبير ؛ ومستوى الكون الصغير الذى يمثل عالم الإنسان، ومستوى التعبير. إن العقل الجمعى، كما يقول يولس، أشبه بالفتاة المسكينة فى الحكاية الخرافية، التى تحتم عليها أن تعمل فى الكومة الكبيرة من الحبوب المختلط بعضها ببعض لكى تجمع الشبيه إلى الشبيه فتعزل كل صنف على حدة، وبذلك تصنع النظام من الفوضى. وعلى هذا النحو يسلك العقل الجمعى فى موقفه من الحياة ومن الكون. فالإنسان لا يستطيع أن يعيش أشتات الحياة بنظامها الصارم على المستوى المرئى وغير المرئى ؛ لأن مجرد التفكير فى هذه الأشتات المتفرقة يملؤه بالمخاوف والأوهام، ولم يبق له بعد ذلك سوى أن يعيش واقعا آخر لا يصنعه من المخاوف والأوهام فحسب ؛ بل كذلك من الآمال والخيالات، فإذا بأشتات الحياة المبعثرة المختلطة تنتظم فى شكل إنجازات فكرية، وطقوس دينية، وتشكيلات أدبية وفنية ولا تدخل هذه العملية فى إطار الميتافيزيقا، بل إنها من صميم العملية المعرفية التى تميز الإنسان عن غيره من الكائنات.

وعلى الرغم من تباين الأشكال الإبداعية الشعبية ، فإنها تتم جميعا وفقا لعملية موحدة . إنها تبدأ من الجزئيات المتفرقة وتنتق منها ما يتشابه وينسجم في كل موحد أو على حد التعبير الفلسفي الألماني ، جشتالت . وإذا كان الجشتالت - كما يقول الشاعر الألماني الكبير جوته - هو الاكتشاف الحقيقي للمصير الإنساني المعقد ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعبي يمثل جانبا من هذا المصير الإنساني المعقد وبهذا يصبح كل شكل من أشكال التعبير الشعبي «جشتالتا» من حيث تكوينه الفني ، كما تصبح الأشكال جميعاً «جشتالتا» واحداً من حيث إنها تعبر عن المصير الإنساني المعقد على المستويين المرئي وغير المرئي .

أما كيف يتم للعقل الجمعي الانتقاء من مجموعة الأشياء الحسية ليصنع منها شكلاً فنيا مثاليا متكاملاً ، فإن هذا لا يحدث إلا عندما تتحول هذه الأشياء إلى رموز تنصهر فيها المشاعر والأفكار . وعندئذ تتضافر الرموز المنسجمة مع بعضها لتكون شكلا متكاملاً ، يصبح - بعد أن يصطلح عليه على المستوى الجمعي - الشفرة التي يتعامل الإنسان من خلالها مع الحياة ومع الكون . ولعل هذا هو السبب في وفرة الرموز في التعبير الشعبي . ولا تقتصر هذه الرموز على الرموز الكونية الكبيرة ، التي اصطلح على تسميتها بالأنماط العليا «Archetypes» بل تتعداها لكي تشمل كل شيء في الحياة .

ويمكننا أن نستدل على هذا بنوع أدبي شعبي بسيط هو اللغز . فالألغاز الشعبية جميعها على مستوى عالمي تدور حول أشياء نفعية محسوسة في حياتنا . وقد تبدو هذه الأشياء من لوازم الحياة اليومية التي قد لانكترث لها، حتى إننا لنعجب حقا من أن تصاغ حولها الألغاز . فعود القصب يمكن أن يتحول إلى لغز ، ومثله البرتقالة ، وحبة الزبيب ، والساعة ، والحصان ، والسوق ، إلى غير ذلك من الأشياء . على أن هذه الأشياء لا تتحول إلى ألغاز إلا من خلال صياغة لغوية خاصة ، تجمع بين المتعارضين اللذين لا يمكن أن يجتمعا وفقاً لنمط الأشياء ، ولكنهما ، في حل اللغز ، يتحدان في وحدة منطقية قابلة للإدراك . (يمشي ويقف من غير رجلين   الساعة) .

فاللغز إذن صياغة لغوية ، وشكل أدبي ، يجعل المستحيل ممكنا ، وذلك من خلال إيجاده مخرجاً للجمع بين المتعارضين . ولو أننا تساءلنا كيف يتأتى للإنسان في أي مكان على وجه الأرض تأليف هذا الشكل الملغز ، فإن الجواب عن هذا لابد أن نبحث عنه في موقف من مواقف الإنسان الخفية إزاء الكون الكبير الذي يحيط به . إن الكون مليء بالظواهر التي تبدو متعارضة ومتناقضة إذا نظر إليها نظرة جزئية ، أما إذا نظر إليها في الإطار الكلي لنظام الحياة ، فإنها تعود فتتآلف وتنسجم وتصنع وحدة واحدة مدركة . الحياة إذن لغز عسير الحل ؛ ولايدرك الحل إلا من يستطيع أن يعثر على الصيغة التي تكشف عن سر الأمور الملغزة ؛ وهي في النهاية صيغة بسيطة قد تبهر الإنسان ببساطتها، وتجعله يتعجب كيف أنه لم يهتد إليها وهي تقع أمام بصره .

وهكذا يبدأ اللغز بالنظرة الفاحصة إلى الجزئيات المبعثرة في الحياة ، فينتق منها ما يمكن أن يحيله إلى صياغة لغوية وشكل أدبي ، ثم إلى معنى كوني . وكل الأشكال الأدبية الشعبية تبدأ عند «يولس» من هذه البداية ؛ والبداية فوضى ، والنهاية نظام لغوي وأدبي وكوني . وإذا كانت الحياة ترهق الإنسان بمشاغل واهتمامات روحية متعددة ، فإن كل شكل من الأشكال الأدبية الشعبية يجيب عن اهتمام روحي بعينه . فالأسطورة لها مجالها الخاص من الاهتمام الروحي ، وكذلك الحكاية الخرافية والشعبية ، وكل شكل آخر من أشكال التعبير الشعبي ولايتسع المجال لأن نتحدث عن كل شكل من هذه الأشكال على حدة ، وكيف يتحدد وفقاً لهذه الاهتمامات في صياغة لغوية وأدبية مميزة ؛ ولكننا نوجز في النهاية أهم الأفكار التي يبني عليها «يولس» بحثه القيم فيما يلي :

أولا : إن العقل الجمعي بمثابة بؤرة تحيط بها دائرتان ، دائرة العالم الصغير ودائرة العالم الكبير . ومن هذه البؤرة انطلقت الأحاسيس والأفكار إزاء العالمين في آن واحد ، ثم عادت مزودة بإدراك جديد ثبت في النهاية في أشكال لغوية محدودة غطت كل مجالات الاهتمام الإنساني إزاء الكونين الصغير والكبير معاً . وأهم خاصية لغوية لهذه الأشكال هي أن الجزئيات تنتظم فيها بدقة ، بعيداً عن أي إفاضة ؛ ولهذا فقد أصبحت صالحة تماماً لأن تكون لغة الحوار بين الإنسان والحياة ، وبينه وبين الكون . ولهذا فإننا نجد «ياكبسون» ، من خلال هذا المفهوم ، يميز بين الأدب الشعبي والأدب الذاتي ، متأثرا بالتمييز السوسيري بين اللغة والكلام ، بأن الأدب الشعبي يمثل اللغة ، مقابل الأدب الذاتي الذي يمثل الكلام[٩] .

ثانيا : إن التعبير الشعبي لا يتعامل مع الحقائق والأشياء تعاملاً مباشراً ، بل لابد أن يحيل هذه الحقائق والأشياء إلى رموز محملة بدلالات إنسانية وكونية كبيرة . وعلى الرغم من ثبات أشكال التعبير الشعبي ، فإنه في إطار هذا الثبات تحدث تنويعات لاحصر لها بطريقة مبتكرة ، بحيث يبدو كل منها وكأنه خلق جديد .

ثالثا : حيث إن السلوك الإنساني على المستوى الجمعي يتحول إلى سلوك لغوي ، فإن أول ما يبحث عنه في التعبير الشعبي نظامه اللغوي ، ومن اللغة ننتقل إلى أدبية هذا التعبير .

رابعا : إن السؤال الذي كان يلح على «يولس» هو : كيف يمكن أن يبرز فجأة من الكلام العادي وبقوة قهرية شكل أدبي محدد ؟ وكيف يكتسب هذا الشكل خاصية الوجود الذاتي بعد أن يصبح شكلاً مغلقا على نفسه وله

قوانينه الخاصة ؟ ولكى يرد يولس على هذه التساؤلات نجده يعود إلى فكرة الأدب الطبيعى التى نادى بها ياكبسون وبوجاتيريف من قبل ، ولكنه استقر على اصطلاح خاص به هو الذى سمى به كتابه «أشكال بسيطة» . وليست البساطة مرادفة للسذاجة والسطحية ، بل مرادفة للطبيعية . وكان ياكبسون وبوجاتيريف قد انشغلا بالتمييز بين الأدب الطبيعى الذى يعد من أهم خصائصه أنه شفاهى ومتناقل ، والأدب الذاتى . أما يولس فإنه يبدأ بنتاج هذا الأدب ، أى بالأشكال التى تتألف من اللغة ، ومن ثم كان تساؤله الملح عن كل شكل من الأشكال ، لماذا نشأ ؟ وكيف يتألف ؟ أما لماذا نشأ فرجع هذا إلى تلك القوة الموضوعية الفعالة التى تتحرك من داخل الإنسان إلى خارجه تارة،أو من خارجه إلى داخله تارة أخرى،لتجيب عن اهتمام إنسانى بعينه . وأما كيف يتألف ، فإنه يتألف من صياغة لغوية دقيقة خاصة،تعد معادلة تماماً لهذا الاهتمام الإنسانى .

ومن الطبيعى بعد هذا أن يرفض يولس رفضاً قاطعاً استخدام الموتيف كأساس فى تحليل النص الأدبى الشعبى ، فالموتيف ، من وجهة نظره ، اصطلاح سلبى ، ولا يمكن أن يؤدى استخدامه على النحو المجزأ كما فعلت المدرسة الفنلندية إلى الكشف عن أسرار التعبير الشعبى بوصفه وحدة معقدة .

إن بحث يولس عميق حقا ، ولم تعرف قيمة هذا البحث قدر ما عرفت فى السنين الأخيرة،بعد أن نشطت الدراسات اللغوية وما صاحبها من ظهور مناهج أدبية حديثة .

٩

ونعود إلى بحث پروب ، أحد أعلام المدرسة الشكلية الروسية ، الذى نشره فى عام ١٩٢٩ تحت عنوان مرفولوجية الحكاية الخرافية . وقد سبق أن أشرنا إلى أن بحث پروب لم يعرف على نطاق واسع إلا بعد أن ترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٩٦٥ . وفى هذا الوقت كانت الدراسات اللغوية قد نشطت نشاطا كبيرًا ، وأفادت من ذلك الدراسات الأدبية إفادة محققة ؛ وأصبح النص ، والنص وحده ، محور كثير من المناهج الأدبية الحديثة . وهنا يبرز الأدب الشعبى بوصفه مادة جيدة تؤكد مقدمات اتجاهات تحليل النص ونتائجها ؛ ذلك أن النص الشعبى راسخ شكلاً وبناء من ناحية ، كما أنه يقدم نفسه بلا مؤلف ثانيا . ولعل هذا هو السبب فى ورود أسماء دارسى الأدب الشعبى الذين عنوا بدراسة النص ــ مثل يولس وپروب وغيرهما ــ فى أعمال كثير من النقاد المحدثين . ولعل هذا كذلك هو السبب فى اشتراك النصوص الأدبية الشعبية مع النصوص الفردية فى قواعد التحليل النصى .

وكما بدأ يولس بحثه معارضًا فكرة تجزئة النص من خلال البحث عن الموتيفات ، كذلك عارض پروب كلية فى أن يكون الموتيف ممثلا للوحدة الأساسية فى النص . فالموتيف ، كما يقول ، لا يمثل وحدة منطقية فى النص ، إذا سلمنا بتعريف الموتيف وفقًا لطومسون ، بأنه أصغر وحدة فى النص . ذلك أن زوجة الأب ، والحصان السحرى ، والبئر المسحور ، وهكذا، تعد جميعها موتيفات ، وهى لا تعد وحدات أساسية فى حركة القصص . وإذا سلمنا بأن الموتيف يمكن أن يكون وحدة منطقية أساسها الجملة ، فإن كل جملة فى الحكاية تعد فى هذه الحالة موتيفا ؛ الأمر الذى لا يمكن أن يساعد على استخلاص الوحدات الأساسية التى ترد فى كل حكاية .

فإذا اخترنا حكاية ما وقلنا : خرج الولد ليصطاد فقابله رجل عجوز طرح عليه ثلاثة ألغاز فحلها ، فأعطاه العجوز ثلاثة أشياء سحرية ، حصانا مجنحا ، ومفتاحًا سحريا ، وسيفا سحريا ؛ فطار بالحصان إلى قلعة التنين ، وفتح القلعة بالمفتاح السحرى ، وقتل التنين بالسيف ، ثم أنقذ الأميرة المأسورة فى داخل القلعة وتزوجها ــ فإن الجمل التى اختزلت فيها أحداث الحكاية قد أدت غرضها فى توصيل المضمون ، ولكنها لا تمثل وحداتها البنائية . ولم يبق بعد ذلك ، كما يقول پروب ، سوى أن نبحث عن وسيلة تحليلية أخرى ، نستخلص عن طريقها الوحدات الأساسية التى لا غنى عنها لأية حكاية خرافية . وهنا يقدم پروب مثالاً يوضح من خلاله مفهومه للوحدة الوظيفية على النحو التالى :

١ ــ أعطى الملك البطل نسرا . النسر حمل البطل إلى مملكة أخرى .

٢ ــ أعطى العجوز الولد حصانا سحريا . الحصان طار بالولد إلى قصر التنين .

٣ ــ أعطى الساحر الشاب مركبا . المركب حمل الشاب إلى الشاطئ الآخر .

٤ ــ أعطت الأميرة الشاب خاتما سحريا ، فمسح الشاب الخاتم فظهر له خادمه الذى حمله إلى مملكة الجن .

إن الأشياء والشخوص مختلفة فى هذه الجمل ، فى حين أن الفعل ثابت . وحيث أننا نسعى لتحديد العناصر الثابتة فى القصص ، فإن الأفعال تمثل فى هذه الحالة الوحدات الأساسية ، وذلك بعد تحويل كل فعل إلى اسم يشير إلى حركته أو أدائه ، كأن نقول التحذير ، الهروب ، الخروج ، العودة ، وهكذا ، بشرط أن يكون لهذا الفعل دور محدد وأساسى فى مجرى الأحداث المتسلسلة . فزواج البطل بالأميرة المسحورة ــ على سبيل المثال ــ يعد وحدة وظيفية أساسية ، فى حين أن زواج الأب الذى توفيت زوجته فى بداية الحكاية لا يعد وحدة وظيفية . ذلك أن زواج البطل يمثل وحدة أساسية ثابتة فى القصص ، فى حين أن زواج الأب يمثل وحدة متغيرة .

وبعد أن شرح پروب مفهوم الوحدة الوظيفية التى استخدمها فى تحليله على نحو ما رأينا ، راح يلخص نظريته فى القص الخرافى على النحو التالى :

أولا : إن الوحدات الوظيفية تخدم القص الخرافى بوصفها عناصر ثابتة ، بصرف النظر عمن يقوم بها ، وعن كيفية القيام بها .

ثانيا : إن عدد الوحدات الوظيفية التى تستخدم فى القص الخرافى محدودة .

ثالثا : إن نظم تتابع الوحدات الوظيفية فى القص الخرافى بعامة متشابه .

رابعا : إن غياب بعض الوحدات لا يفسد هذا النظام والتتابع .

خامسًا إن عدد الوحدات الوظيفية التى يتحرك فى إطارها القص الخرافى تبلغ واحدا وثلاثين وحدة وظيفية .

ثم يشير پروب بعد ذلك إلى ظاهرة بنائية أساسية فى القص الخرافى . تتمثل فى العلاقة المتضادة الحتمية بين بعض الوحدات ، التى تتكون منها وحدات مزدوجة . وقد ترد هذه الوحدات المزدوجة متجاورة ، مثل وحدتى التحذير ومخالفة المحذور ؛ وقد ترد غير متجاورة ، مثل وحدة النقص أو التهديد التى ترد فى مطلع الحكاية ، ووحدة زوال النقص أو التهديد التى ترد فى نهاية الحكاية . وكذلك وحدة الخروج التى تأتى فى مطلعها ، ووحدة العودة التى ترد فى نهايتها .

وبهذا يعد پروب بحق أول من استخدم التحليل الشكلى والبنائى فى تحليل القص الخرافى بصفة خاصة ، والقص الشعبى بصفة عامة . وقد عارض ليڤى شتراوس فى أن يكون تحليل پروب بنائيا ؛ لأنه من وجهة نظره ، ليس سوى تحليل أفقى ، رصت فيه الوحدات رصا متتابعا من البداية إلى النهاية . على أن هذا الاعتراض يدحضه جزئيا أن پروب يعد أول من توصل إلى الوحدة البنائية فى القص بصفة عامة ؛ هذا فضلا عن إبرازه العلاقة الحتمية بين بعض الوظائف المزدوجة ، بصرف النظر عن موقعها من القص . ولم ينف پروب ، على أية حال ، أن تحليله شكلى فى المقام الأول ، وهو يرى أن هذه خطوة أولية أساسية لابد أن يلتزم بها الباحث فى القص قبل الشروع فى أى مستوى آخر من التحليل .

أما الهدف الأساسى من تحليل پروب فهو الكشف عن بناء القص الشعبى فى مراحل التاريخ . وحيث إن الحكاية الخرافية تمثل مرحلة تاريخية فى تاريخ القص الشعبى ، فإنها لابد أن تختلف كثيرا أو قليلا عن الأسطورة التى تمثل مرحلة تاريخية سابقة عليها ، وعن الأشكال القصصية الأخرى التالية لها . فالأسطورة مرتبطة كل الارتباط بمعتقدات الجماعة وقيمها الحضارية ، ومسايرة لمتغيراتها ؛ ولهذا فإن كل أسطورة يمكن أن يكون لها امتداد فى أسطورة أخرى . أما الحكاية الخرافية فقد نشأت فى زمن تحللت فيه الجماعة من صرامة المعتقد القديم ، وما بقى من هذه المعتقدات ذاب فى جوها الشاعرى . هذا فضلا عن أن كل حكاية خرافية تعد نصا مقفلاً على نفسه . فإذا كانت الأحداث الممتدة فى الحكاية الخرافية تقع بين البداية والنهاية وتنتهى بذلك الحكاية ، فإن الصراع فى الأسطورة ، الذى ينتهى بحل وسط ، يمكن أن يكون بداية لصراع آخر ، وهكذا .

وخلاصة القول إنه إذا كانت الأسطورة ، فى ظروفها التاريخية القديمة ، قد عنيت بالمصير الجمعى ، فإن الحكاية الخرافية عنيت فى مرحلة متأخرة بالمصير الفردى ، أو بالأحرى بالمثال الفردى الذى يحقق، بسبب مثاليته ، الوفرة للجماعة .

١٠

وهنا تجدر الإشارة إلى أنه فى الوقت الذى كان فيه پروب منشغلاً بالتحليل المورفولوجى للحكاية الخرافية ، كان كارل جوستاف يونج ، رائد المدرسة النفسية التى تبحث فى اللاشعور الجمعى ، وصاحب نظرية الأنماط العليا ــ منشغلا بتحليل الحكاية الخرافية بصفة خاصة من وجهة نظر نفسية . ذلك أن مصير البطل الفردى فى كل حكاية خرافية ــ من وجهة نظره ــ ليس سوى إخراج لعمليات نفسية تعمل داخل كل فرد وتدفعه إلى أن يجتاز العقبة تلو العقبة ، على الرغم مما قد يصادفه من فشل فى كثير من الأحيان ، حتى يصل فى النهاية إلى تحقيق الشخصية المتكاملة المتصالحة مع نفسها ومع الناس ومع الكون ، تماما كما يحدث مع بطل الحكاية الخرافية . والفرق بين بطل الحكاية الخرافية وواقع الإنسان النفسى ، أن بطل الحكاية الخرافية ، لأنه النموذج الجميل الذى يطلبه المجتمع ، لابد أن ينتصر فى النهاية ، فى حين أن الإنسان الفرد قد يخفق ، لأسباب كثيرة ، فردية واجتماعية ، فى الوصول بهذه العمليات النفسية الداخلية إلى نهايتها الإيجابية .

ومن الطريف أن تكون الدلالات النفسية التى استخلصها يونج من أفعال بطل الحكاية الخرافية مسايرة تماما لتتابع الوحدات الأساسية عند پروب ، وذلك دون أن يكون أحدهما متأثرا بالآخر ، أى أن وحدات پروب الأساسية تحولت ، دون قصد ، عند يونج إلى وحدات ذات دلالات سيكلوجية فوحدة الخروج عند پروب تصبح عند يونج خروجًا من داخل النفس المظلمة ، ومن القيد الذى يأسرها ، كما أن وحدة العودة تصبح عودة إلى تعرف مكونات اللاشعور ، بعد أن تصعد هذه المكونات إلى السطح . وبين هاتين الوحدتين يقع الصراع العنيف بين قوتين متعارضتين ، كل منهما تحاول أن تشد الفرد نحوها ، وهما قوة السلب وقوة الإيجاب ، وكل منهما تتجسد ، فى الحكاية الخرافية ، فى شكل الأنماط العليا ، مثل المارد

والغول والغابة المظلمة والجبل الشاهق والرجل العجوز الطيب والشجرة المانحة للعطاء،وهكذا .

ومعنى هذا أن بروب إذا كان قد توصل إلى القانون الذى يحكم حركة القص الخرافى ، فإن يونج ومدرسته التى يعد من أعلامها «بيتلهايم» ، و«هودفج فون بايت» ، و«مارى لويس فون فرانس» ، قد توصلوا من خلال القص الخرافى إلى القانون النفسى الذى يحكم سلوك الإنسان فى الحياة . وإذا شئنا أن نربط بين النتيجتين اللتين توصل إليهما كل من العالمين ، بروب ويونج،بعد أن ربط بينهما المجال الواحد الذى بحثا فيه ، فإننا نقول إن القانون الذى يحكم النفس الإنسانية هو بعينه القانون الذى يحكم القص الخرافى .

وكل هذا يؤكد عالمية هذا النمط ، حيث أن الدافع إلى نشأته هو التكوين النفسى الموحد المودع داخل الإنسان حيثما كان هذا الإنسان .

١١

ونعود إلى تحليل بروب لنرى كيف تحورت وحداته فى تشكيلات أخرى فى أبحاث البنيويين المتأخرين ، الذين رأوا أن وحداته يجب أن تتضافر فى تكوينات بنائية أكثر عمقاً مما توصل إليه .

فبيير مارندا يرى أن الصراع المتكرر بين البطل والقوى الشريرة ، الذى يشمل القدر الأكبر من وحدات بروب ، يمكن أن يتحول إلى تكوين بنائى أساسى كبير ، يمثل جوهر الحكاية ، ويعبر عنه بميزان القوى بين البطل الخير والبطل الشرير[١٣] .

ولا يعد هذا البناء الأساسى جوهر الحكاية فحسب ، بل إنه يصلح أن يكون معيارًا للتمييز بين حكاية وأخرى . فكلما بالغت الحكاية فى عناء القوة الشريرة ، كان البطل الخير أكثر روعة وقوة وجاذبية ؛ والعكس صحيح . وبتعبير آخر نقول إن سحر الحكاية يتوقف على كمية الشر التى تمنح للقوة الشريرة . ولعل هذا يدفعنا ، كما يقول «مارندا» ، إلى ألا نبدأ فهم الحكاية من زاوية قدرتها على جعل البطل جميلا ورائعا ، بل من زاوية قدرة البطل الخير على هزيمة البطل الشرير الذى يتفنن فى إيذائه أكثر من مرة . فالبطل الخير لا قيمة لوجوده فى الحقيقة إلا من خلال القوة الشريرة . وإذا نحن سلمنا بهذا البناء الأساسى ، أمكننا أن نوزع الوحدات الوظيفية الأخرى ، التى تقوم بها الشخوص المانحة والمساعدة ، والأدوات السحرية ، بين القوتين الكبريين : قوة الشر وقوة الخير .

ويرى ميليتسكى[١٤] فى دراسة بنائية له حول القص الشعبى ، أن وحدات بروب ، التى تدور حول انتصار البطل تارة وهزيمته تارة أخرى ، تبرز دلالاتها البعيدة إذا نحن جمعناها فى وحدة بنائية كبيرة تسمى وحدة الاختبار . فأحداث الحكاية الخرافية تدور فى الحقيقة ، من أولها إلى آخرها ، حول مجموعة من الاختبارات التى يترتب بعضها على بعض . فالاختبار الأول التمهيدى الذى تختبر فيه القوة الشريرة البطل ، أو ذلك الذى يتجاوز فيه البطل المحذور ، اختبار فاشل بالضرورة ؛ لأنه يترتب عليه الوحدة الأساسية التالية لذلك ، وهى الشعور بتهديد يدفع البطل إلى الحركة . ثم يلى هذا الاختبار الأولى الاختبار الأساسى الذى لا بد أن ينجح فيه البطل ويحقق غايته . على أن الحكاية لا تنتهى عادة بهذا الكسب ، بل إن هناك اختبارًا إضافيا له أهميته فى القص ، وهو الاختبار الذى يتعرض فيه البطل لفقد ما أحرز من قبل . وهو لكى يسترد هذا لابد له من أن يقضى على الشر كلية .

ومن وجهة نظر ميليتسكى ، أن هذه الاختبارات لا تدور بين قوة خيرة وقوة شريرة ، كما يرى بروب ، بل إنها فى الحقيقة تدور بين العالم المعلوم والعالم المجهول ، أو بين العالم الحسى والعالم الغيبى ، او بين ما هو ملك للوجود الإنسانى ، وما هو غريب عنه . ويعد البطل الوسيط الذى يقرب هذه العوالم بعضها من بعض ؛ فبعد أن يفرغ من مغامراته ويعود أدراجه يكون المجهول قد اقترب من المعلوم ، والغيبى من الحسى ، والغريب من القريب . وهذا ما يمثل فى الحقيقة جوهر رسالة القص الخرافى .

ويتحدث «جريماس»[١٥] عن وحدات أخرى أبعد دلالة فنياً واجتماعيا من وحدات بروب ؛ فبدلاً من وحدتى الخروج والعودة ، يتحدث عن وحدتى الانفصال والاتصال ؛ وهما وحدتان لها دلالتهما على المستوى الفردى الاجتماعى . ذلك أن البطل لا يرحل إلا عندما يحدث انفصال بينه وبين المجتمع . وتعبر الحكاية عن هذا فى بدايتها بمخالفة البطل للمحذور . على أن هذا الانفصام يكون مؤقتا ؛ لأن البطل يعود فيلتحم بمجتمعه عندما يصبح أكثر قوة وأكبر قدرة على التغيير الذى يشار إليه بقضائه كلية على القوى الشريرة . فكأن رحلة البطل ، وما يجتاز فيها من اختبارات ، بمثابة تكليف يأخذه البطل على عاتقه حتى يستطيع أن يجعل المستحيل ممكنا .

ولعلنا نرى من كل هذه التشكيلات البنائية كيف ينحو التحليل إلى استخلاص وحدات ذات دلالات اجتماعية ؛ وهو الأمر الذى لم يكترث له بروب ؛ إذ إنه ، وهو العالم الشكلى ، كان يرى أن مهمته تقف عند تحديد الشكل واستخلاص نظريته .

على أن التحليل البنيوى لم يقتصر على القص الشعبى ، بل تعداه إلى اللغز والمثل الشعبى والنكتة . وليس فى وسعنا الآن أن نقدم الأبحاث التى تمت فى هذه المجالات لا ستخلاص بنائها

الثابت الذى يكشف كل بناء منها بدوره عن موقف من المواقف القديمة للإنسان من الحياة والكون .

وحسبنا من هذا البحث أنه قدم من جهود الباحثين ما يؤكد عالمية التعبير الشعبى . وقد رأينا كيف كان هذا الموضوع يلح على الباحثين منذ البداية ، وما زال يلح عليهم حتى اليوم .

على أنه ينبغى علينا أن نشير ـ فى نهاية المطاف ـ إلى أن التعبير الشعبى مغرق فى المحلية بقدر ما هو مغرق فى العالمية . فإذا كانت هذه الأشكال من التعبير قد نشأت بدافع من الاهتمامات الروحية الإنسانية ، وإذا كانت هذه الاهتمامات قد فرضت أشكالاً أدبية متنوعة ومحددة تعد تنظيما فكريا فى أطر التشكيلات الفنية ، وإذا كانت هذه التشكيلات الفنية قد اكتشمت ، إلى حد كبير ، قوانينها الابداعية ، يظل التعبير الشعبى ، على الرغم من هذه النظم التى تحكمه على مستوى عالمى ، قادرًا على استيعاب كل مشكلات الجماعة وكل رصيدها الحضارى على مستوى محلى .

فهل يمكننا أن نقول بعد ذلك إن التعبير الشعبى هو الحياة الإنسانية فى إطاريها العالمى والمحلى ؟ .

الهوامش :

(١) دائرة المعارف البريطانية ـ الطبعة الخامسة عشرة ـ مادة فولكلور

(٢) فون دير لاين : الحكاية الخرافية ـ ترجمة نبيلة إبراهيم ص : ٣٤ ط دار القلم بيروت ١٩٧٤ .

(٣) Gerhard Lutz : Volkskunde, pp. 102-108-Berlin 1958

(٤) Hermann Bausinger : Formen der Volkspoesie, Berlin 1968, P. 29

(٥) C.W. Von Sydow : Folktale Studies and philology; Some Points of View
The study of Folklore, (ed.) by Alan Dundes-Berkley, 1968.

(٦) Anna Brigitta Rooth : The Cinderella Cycle Lund 1951.

(٧) Gerhard Lutz Volkskunde, P. 104.

(٨) Anti Aarni : Der Mann aus der Paradise, Helsenki . 1915.

(٩) Axel Olrik : Epic laws of Folknarrative; the study of Folklore P. 129.

(١٠) V. Propp : Morphology of the Folktale, Indiana University 1968.

(١١) André Jolles : Einfache Formen, Zurich 1946.

(١٢) P. Bogatyrev und R. Jakobson, Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens. utrecht 1929.

(١٣) P. Maranda (ed.) Soviet Structural Folkloristics pp. 11-15 (Belgium 1974) .

(١٤) Ibid., PP. 73 – 84 .

(١٥) P. Maranda and K. Maranda, Structural Analysis of Oral Tradition, univ . of Pennsylvania 1971, P. 81 .

على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب

أحمد عثمان

الأسطورة هي خلاصة تجارب حضارية متعددة . وحصيلة أجيال متتالية ، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة . والأسطورة أيضا رمز ، يقبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة . وفي الأسطورة أيضا تكمن صور شعرية موسومة بآلاف الخبرات . وبكل الألوان والاتجاهات ، لأنها من صنع الناس ، ولأن كل عصر يضيف إليها شيئا يتواءم مع تفكيره وحسه . وإذا كان الشعر قد ارتبط بالأسطورة منذ الأزل فلن يشذ عن ذلك شعرنا العربي ، قديمه وحديثه . وليس من الغريب ـ إذن ـ أن يلجأ شعراؤنا المعاصرون إلى الأساطير القديمة . المحلية والأجنبية . ولكن الموقف النقدي الناجم عن هذا الاتجاه يستلزم التصدي بجدية للإجابة عن السؤال المطروح : ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة ؟ والدراسة التي بين أيدينا تحاول إبراز دور الأسطورة الإغريقية في نتاج واحد من أبرز فرسان الشعر الحر هو بدر شاكر السياب .

يقول إحسان عباس في كتابه «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» إن استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث يعد من أجرأ المواقف الثورية وأبعدها آثارا ، ففيه استعادة للرموز الوثنية . واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر . ومن أهم الأسباب في نشوء هذه الظاهرة اتجاه شعرائنا إلى تقليد الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة ـ منذ القديم ـ سداه ولحمته . كما أن للأسطورة جاذبية خاصة ، فهي تصل بين الإنسان والطبيعة . وحركة الفصول ، وتناوب الخصب والجدب ، وبذلك تكفل نوعاً من الشعور بالاستمرار ، كما تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية . وهي من الناحية الفنية تسعف الشاعر على الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر . والربط بين الماضي والحاضر . والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية . وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة،والتنويع في أشكال التركيب والبناء[٢] .

ويشرح أحمد كمال زكي شيوع الظاهرة الأسطورية في شعرنا الحديث والمعاصر ، فيقول «ولأمر ما كانت عناية شعرائنا العرب منذ بدايات القرن العشرين قائمة على أساس ما صدر عنه رومانسيو أوربا ، فترجموه وتأثروه .. فكانت النتيجة اتساع رقعة الرومانسية العربية ، واقتحام الرمزية ـ مذهبا ـ دهاليز التعبير الشعري ، التي ارتادها أمثال أديب مظهر ، ويوسف غصوب . وسعيد عقل . والياس أبو شبكة ، وبشر فارس . وجبران» . ويضيف أحمد كمال زكي قائلا «ويمكن بطريقة أو بأخرى القول بأن العالم العربي ـ في نهضته الشعرية الأولى الحقيقية ـ توزع بين

الرومانسية التى تزعمتها مصر ، والرمزية التى تزعمتها لبنان . وقد فرضت الأساطير نفسها على المدرستين اقتداء بما وقع فى أوربا ، وإحساسا من الشعراء ـ هنا وهناك ـ أن هذه الأساطير هى مادة الشعر الحقيقية »(٣)

ولكن من الملاحظ أن دواوين شعرنا المعاصر قد أكثرت من الحواشى الشارحة ، والتعليقات الإيضاحية التى يضيفها الشاعر نفسه أحيانا . وإن دل ذلك على شىء ، فإنما يدل على أن الشاعر المبدع لم يفلح فى التعبير عن كل ما يريده من المعانى من خلال أدواته الفنية ووسائله التعبيرية ، بما فى ذلك الأسطورة . وبعبارة أخرى يمكن القول إن سوء استخدام الأسطورة فى بعض قصائد شعرنا المعاصر ، قد خلق فجوة بين الشاعر وجمهوره المتلقى بحيث أصبح كل منهما بحاجة للاستعانة بجسور صناعية ـ هى الحواشى ـ للوصول إلى الآخر ، ولوصل ما انقطع بينهما .

صفوة القول ، إن كثرة الحواشى فى دواوين الشعر العربى المعاصر ـ ومعظمها يشرح الرموز الأسطورية المستخدمة ـ ظاهرة غير صحية ، تدل على وجود خلل ما . وهذا ما رصده إحسان عباس حين قال : «أخذت الأساطير أحيانا ، وأقسرت على الدخول فى بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها ، فوضح أنها دخيلة وقلقة فى موضعها ، أو أنها جاءت أحيانا لتؤدى فحسب وظيفة تفسيرية توضيحية ، شأنها فى ذلك شأن كثير من التشبيه فى الشعر القديم ، وأحيانا كان رص نماذج منها فى نطاق واحد ، لا يقدم شيئا سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر »(٤)

ومن الشعراء الذين تغلغلت الأسطورة فى حياتهم بدر شاكر السياب ، حيث تسربت الأسطورة إلى داخل تكوينه النفسى والفكرى ، وأصبحت جزءا لا يتجزأ من مفهومه للشعر ورؤيته للحياة . يعده ماهر شفيق فريد أحد الثالوث الإليوتى فى الأدب العربى (مع لويس عوض وصلاح عبد الصبور) ؛ أى أنه من أكثر المتقفعين بإليوت زنزعته فى استخدام الأسطورة(٤) ، يقول السياب نفسه : «لم تكن الحاجة إلى الرمز ، إلى الأسطورة أمس كما هى اليوم ؛ فنحن نعيش فى عالم لا شعر فيه ؛ إننى أعنى أن القيم التى تسوده قيم لا شعرية ، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح ؛ فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير والخرافات التى لا تزال تحتفظ بحرارتها ؛ لأنها ليست جزءًا من هذا العالم ـ عاد إليها ليستعملها رموزا ، وليبنى منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد ، كما أنه راح ـ من جهة أخرى ـ يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولاته فى خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن » .

ومن الجلى أن استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر ـ فى رأى السياب ـ يمثل اتجاها هروبيا ونزعة انهزامية ، بعد أن وجد الشاعر فى الأسطورة نقيض الواقع ، فلجأ إليها يائسًا مغلوبًا على أمره . هذا على الأقل ما نفهمه من كلام السياب . وعلى أية حال فإن وظيفة الأسطورة فى شعر السياب ـ وغيره من الشعراء المعاصرين ـ أصبحت قضية أدبية ونقدية ملحة ، دار حولها جدل طويل لا يزال محتدما .

ويرى ناجى علوش أن أحدًا من الشعراء العرب لم يستعمل الأسطورة كما استعملها السياب ؛ ذلك أنه قد أكثر منها حتى أصبح من النادر أن تخلو قصيدة من قصائده من رمز أو أسطورة . وكانت الأسطورة أحيانا جزءًا من القصيدة ، كما حدث فى «مدينة بلا مطر» ، بينما تظل فى أحيان أخرى مجرد كلمة من كلماتها ، غريبة معزولة ، لا يبررها إلا الهامش الذى يوضع لتفسيرها . فى الحالة الأولى ، كانت الأسطورة تزيد القصيدة غنى ؛ أما فى الحالة الثانية ، فكانت تفقد القصيدة شعريتها ، أو بعض شعريتها ، كما حدث فى «المومس العمياء» مثلا ، و«سربروس فى بابل» . وهذه آراء قابلة للمناقشة بالطبع . ويضيف ناجى علوش قائلا ، «إننا سنلاحظ أن السياب لم يستفد من الأسطورة الفائدة الكاملة . والأسطورة التى تثرى الشعر ، هى الأسطورة التى تنصهر فى التجربة الشعرية ككل ، لا تلك التى تكون مجرد عنوان أو مظهر لا جوهر فيه »(٥) لقد حشد السياب كمًا هائلا من أساطير الهند ، والصين ، والفرس ، والعرب ، والإغريق ، وغيرهم . فهل نجح فى إثارة المتلقى العربى ؟ .

ولقد تصدى كثيرون من نقادنا للإجابة عن هذا السؤال ، وسنتعرض لبعض آرائهم . يقول محمد فتوح أحمد ـ مثلا ـ «إن الأسطورة كانت بالنسبة لشعرائنا المعاصرين أداة فنية ضمن عدد من وسائل الأداء الشعرى» . «ولكنها أحيانا تتجاوز هذا الدور المتواضع . إلى حيث تصبح منهجا فى إدراك الواقع . ونسيجا حيا يتخلل القصيدة . وأساسا يرتكز عليه الشاعر فى فنه بعامة . ومن هذا القبيل كان الشاعر العراقى بدر شاكر السياب . ولعله أبرز شاعر عربى عنى بالأسطورة الرمزية» . ويرى محمد فتوح أن الرمز الأسطورى عند السياب قد مر بمرحلتين أساسيتين ؛ الأولى . ويسميها الأسطورية الموضوعية . كانت الأسطورة فيها تعبيرًا عن واقع حضارى . وتتردد فيها أسماء بابل . وتموز . وعشتار . وأتيس ، وأدونيس ، وكلها رموز عن البعث من خلال التضحية والفداء . أما المرحلة الثانية فيسميها الأسطورية الذاتية . وكانت تعبيرا عن ألم ذاتى . ألمه المرض الطويل والغربة والحرمان . وتتردد فيها الأسماء الأسطورية التالية : أوديسيوس (عولس) . والسندباد . والمسيح . والعازر . وأيوب(٦) .

ويتحدث إحسان عباس عن هذه المرحلة من نتاج السياب . فيقول إنه «استطاع أن يتوصل إلى البناء الأسطورى . دون حاجة إلى الاتكاء على الأسطورة أو التكثير من رموزها . وخير شاهد على ذلك قصيدته «حدائق وفيقة» . فوفيقة هنا هى يوردية (ويعنى يوريديكى) . وأن الشاعر هو أورفيوس . ولكن هذا الشاعر ـ أى السياب نفسه ـ خانته رجلاه ، فلم يستطع أن ينزل إلى العالم السفلى لاسترجاع زوجته كما فعل أورفيوس فى الأساطير

الإغريقية » . ولإحسان عباس رأيه الخاص فى توجه السياب إلى حضن الأسطورة ؛ إذ يقول إن هذا الشاعر «بحكم موقعه الزمنى كان شديد البحث عن الرمز ، لا يهدأ له بال ، وكانت حاجته إلى الرمز قوية بسبب نشوبه فى أزمات وتقلبات نفسية وجسمية ، وبسبب التغيرات العنيفة فى المسرح السياسى بالعراق حينذاك ؛ ولهذا يصلح أن يكون السياب نموذجا للشاعر الذى يطلب الرمز فى قلق من يبحث عن مهدىء الأعصاب المستفزة ، فهو يتصيده حيثما وجده[7] .

ومن أحدث الدراسات التى نشرت حول السياب ، كتاب على عبد المعطى البطل ، بعنوان «الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب » . وفيه يقول المؤلف : «تناول السياب فى شعره رموزًا من أساطير ، تعددت منابعها ، وتنوعت أصولها ، وكثرت الإشارات إلى هذه الأساطير كثرة تلفت انتباه قارئه ، من جهة ، وتعمى عليه الهدف ، وتفسد تتابع المعنى وترابطه ـ إن لم يكن ملمًا بدلالة الأسطورة ـ من جهة أخرى » . ولذلك فقد كان للأسطورة نصيب كبير فيما شاع من الغموض فى شعر السياب بخاصة ، وفى الشعر الحر بشكل عام ، نتيجة بعد المصادر الأسطورية عن أيدى القارئين ، ولاتساع مدى الشعراء فى استقاء رموزهم الأسطورية ؛ مما يجعل محاولة تتبع هذه الأساطير عملية على قدر كبير من الصعوبة ، تسبب للمتصدى لها ـ من غير المتخصصين ـ عنتا شديدًا »[8]

ولعل أول إشارة فى شعر السياب تشى بالأساطير الإغريقية ، تلك التى ترد فى قصيدة «أغنية الراعى » ، التى يبدو فيها تأثير على محمود طه وجماعة أبوللو ، والتى يطلب السياب ـ فيها ـ من حبيبته أن تضع يدها الجميلة فى يده ، ليذهبا بعيدا عن الدنيا والآثام :

نغنى الموج أغنية الرعاة على الربى الخضر
لقيثار روى أنغامه عن ربة الشعر

فالشعر العربى القديم لا يتحدث إلا عن «شيطان الشاعر » ، أما «ربة الشعر» الملهمة هنا ، فهى نفسها التى ألهمت على محمود طه أن يبدأ ديوانه «أرواح وأشباح » بقصيدة «المعراج » قائلاً فى مستهلها :

إلى قمة الزمن الغابر سمت ربة الشعر بالشاعر
وأوفت على عالم لم يكن غريبًا على أمسها الدابر
هو البعث فاستمعوا واقرأوا حديث السماء عن الشاعر

وربة الشعر التى يستلهمها على محمود طه والسياب ، هى التى كان قد استلهمها شاعر آخر ، منذ ما يزيد على ثمان وعشرين قرنا من الزمان ، ونعنى شاعر الخلود ، ومنشد الملاحم هوميروس ، الذى استهل «الإلياذة » بقوله :

«غنى أيتها الربة غضبة أخيليوس بن بليوس المدمرة »

وأخيليوس هو بطل الأبطال الإغريق ، الذين ذهبوا ليحاصروا طروادة عشر سنين من أجل استرجاع هيلين المختطفة على يد الأمير الطروادى باريس .

أما «الأوديسيا » فقد استهلها هوميروس بقوله :

«غنى لى ياربة الشعر عن الرجل الرحالة الذى هام يجوب الآفاق ، بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة » .

والرجل المشار إليه هنا هو أوديسيوس الذى ضل الطريق إلى وطنه ، فى أثناء عودته من الحرب الطروادية ، وظل يجوب البحر عشر سنين . المهم أن الإغريق عرفوا «ربات الفنون » ، أو الموساى ، وهن بنات زيوس من منيموسنى (أى الذاكرة) . ولدن فى بيريا عند سفح الأولمبوس ، وعبدن فى بلاد الإغريق ، كإلهات ملهمات لفنون الشعر ، وأنواع الأدب ، والموسيقى والرقص ، بل الفلك والفلسفة ، وكل الأنشطة الذهنية فيما بعد . واستقر عددهن فى العصر الهيلنستى والرومانى على تسع إلهات ، لكل منهن تخصص ، فكليو هى ربة التاريخ ، ويوتربى ربه الشعر الغنائى والفلوت ، وثاليا ربة الكوميديا والشعر الرعوى ، وميلبومينى هى ربة التراجيديا ، وتيربسيخورى هى ربة الأغانى الجماعية ، وايراتو هى ربة شعر الحب والميموس ، أما بولمنيا أو بوليهمنيا فهى ربة الأناشيد الجادة ، وأورانيا هى ربة الفلك ، وأخيرا كالليوبى ربة الشعر الملحمى .

وفى عصر هوميروس لم تكن ـ كما ألمحنا ـ قد ظهرت فكرة تخصيص ربة معينة لكل فن من فنون الشعر ؛ ومن ثم ، كان الشاعر يناجى أويستلهم «ربة الشعر » ؛ وهى لفظة معممة قد تعنى أية ربة من ربات الشعر ، وقد تعنيهن جميعا . وأحيانا يتوجه الشاعر بتضرعاته إلى الربات مجتمعات . أما على محمود طه والسياب وغيرهما من شعراء العربية المحدثين فقد فضلوا الطريقة الهومرية ، واستلهموا «ربة الشعر» الإغريقية فى صيغة المفرد وبلفظ معمم .

وفى عام ١٩٤٤ ، نظم السياب قصيدة مطولة ، بعنوان «الروح والجسد » ، يستفاد من مختلف المصادر أنها ملحمة تقع فى ألف ونيف من الأبيات ، أرسلها إلى على محمود طه ـ الذى يظهر تأثيره فيها ـ ولم يعرف مصيرها بعد ذلك إلى يومنا هذا . بيد أنه قد وصل إلينا منها بضع أبيات ، نص أحدها ما يلى :

حيتك أنفاس الربيع الباكر ورعتك آلهة الهوى من شاعر

وآلهة الهوى على الأرجح هى أفروديتى (ڤينوس) ربة الجمال والحب والتناسل ، وابنها إيروس (كيوبيد) إله الهوى الطفل الصغير ، ذو السهام التى لا تطيش ولا تخيب قط عندما يصوبها إلى قلوب الفتيان والفتيات ، بل الصغار والكبار من النساء والرجال ، فيقع الجميع صرعى الحب .

وجاء فى أبيات هذه القصيدة المفقودة ـ وفيها فقرة تحمل عنوان «إلى النار» ـ ما يلى :

واد من النار داج لا ألم به
شيخ المعرة يستوحيه غفرانا
ولا تخطى به (دانتى) بابه بصر
خاض الجحيم دماً يغلى ونيرانا

....

رباه لو أن فى طول انتظار غد
جدوى لما أسمعتك الريح شكوانا

....

أوكنت تستوقف الموتى وقد ركبوا
جياد عزريل من دار إلى دار

وفى هذه الأبيات يشير الشاعر إلى رسالة الغفران لأبى العلاء المعرى ، ثم إلى الكوميديا الإلهية ، والرحلة إلى الجحيم عند دانتى ، ثم يتحدث عن الموتى فى العالم الآخر ، فيذكر ركوبهم «جياد عزريل» . وكل هذا يشير إلى أن السياب لم يكن قد انغمس بعد فى الأسطورة الإغريقية ـ كما سيحدث فى نتاجه اللاحق ـ وإلا وجدناه يتحدث عن هاديس وبرسيفونى وكبربيروس ، وعن نهر ستيكس ، وعن «المعداوى» خارون وقاربه ، الذى يستقبل فيه الموتى ليعبر بهم النهر السفلى آخيرون إلى عالم الأرواح والأشباح . وليس فى هذه الأبيات ما يشى برحلة أوديسيوس إلى العالم الآخر فى الكتاب الحادى عشر من «الأوديسيا» لهوميروس ، ولا برحلة أينياس إلى هناك فى الكتاب السادس من «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس . صفوة القول أن مكونات دنيا الآخرة فى أبيات السياب المقتطفة آنفا ، ليست إغريقية المصدر على أية حال ؛ فى هذه الأبيات اهتمام ظاهر بالنار . وفى القصيدة نفسها يقول السياب أيضا :

يا سيد النار نادى مارد قدحت عيناه نارا وقد أفضى بما رغبا
ياسيد الهوة الحمراء من سقر
لا زلت رب الخطايا والخنى حقبا
أهويت يوما من الأيام أصلقه
بالربع من أطلس العاتى ـ ولا عجبا

ونحن نرى فى هذه الأبيات إرهاصات الحرائق الشعرية التى سيشعلها السياب وعبد الوهاب البياتى[9] وغيرهما فيما بعد ؛ ونعنى الحديث عن بروميثيوس سارق النار ، وصانع الحضارات ، وملهم الأشعار . ونلفت النظر هنا ـ فقط ـ إلى عبارات «سيد النار» ، و«سيد الهوة الحمراء» و«رب الخطايا» ، و«مارد» ، و«أطلس» ... الخ . فكلها ألفاظ تقربنا كثيرا من بروميثيوس ، الذى ستظهر اسطورته بوضوح فى القصائد المتأخرة للسياب وزملائه من أقطاب الشعر العربى المعاصر .

وفى القصيدة المطولة نفسها ، التى نتحدث عنها ـ «الروح والجسد» ـ يقول السياب عن ثورة الصين الشعبية :

اليوم قد هب شعب الصين من أسر
فالليل ينجاب ، والأغلال تنزاح
فى ثغرها غنوة حمراء ينقلها
من ثغر هومير للأسماع فلاح
هبت وفى يدها الكأس التى صرعت
سقراط يسقى بها الطاغين كدّاح

ومن الواضح أن السياب يصر على أن يربط بين الصين وثورتها الحمراء من جهة ، وبلاد اليونان مهبط الديمقراطية من جهة أخرى . وهو حريص على أن يزين قصيدته بأسماء مثل هومير (هوميروس) وسقراط وأفلاطون ، ويذكرنا بالمدينة الفاضلة التى حاول الأخير أن يرسمها فى مؤلفاته الفلسفية . المهم أن السياب ـ فيما يبدو من هذه القصيدة ـ قد قرر المضى قدما فى اتجاهه اليونانى بخطى ثابتة لا تعرف التردد .

ومن المفارقات أن السياب يكتب فى عام ١٩٤٨ قصيدة ضمن ديوان «أساطير» ، بعنوان «قصة حب فى اليونان الوثنية» . وعندما نقرأ القصيدة لا نصادف فيها شيئا من الأساطير المعلن عنها سلفا فى العنوان . وقد كتب السياب أسفل عنوان القصيدة قائلا : «وقف اختلافهما فى المذهب حائلا بينهما وبين السعادة ، فأبى هو أن يلعن الأوثان» . ونقرأ فى القصيدة :

فلو يسمع الأنبياء
لما قهقهت ظلمة الهاوية
بأسطورة بالية
تجر القرون
بمركبة من لظى، فى جنون
لظى كالجنون

ولعل الإشارة الوحيدة للأساطير الإغريقية هى الكامنة فى عبارة «بمركبة من لظى» ؛ فهى تعنى ـ هنا ـ مركبة الشمس التى يمتطيها إله الشمس الإغريقى هيليوس مع مطلع النهار ، ويصعد بها إلى السماء ، ثم يهبط إلى المغرب ، حيث يبحر فى قارب ذهبى عبر المحيط (الأطلسى) ، ليعود مرة أخرى فى اليوم التالى مع مطلع النهار وشروق الشمس .

وللسياب قصيدة بعنوان «رؤيا فى عام ١٩٥٦» منشورة ضمن ديوان «أنشودة المطر» يقول فيها :

حطت الرؤيا على عينىّ صقرا من لهيب :

إنها تنقض، تجتث السواد
تقطع الأعصاب . . .

. . . .

أهو بعث، أهو موت، أهي نار أم رماد؟
أيها الصقر الآلهي الغريبْ
أيها المنقض من أولمب فى صمت المساء
رافعا روحى لأطباق السماء
رافعا روحى-غنيميداً جريحاً
صالبا عينيّ - تموزا ، مسيحا

. . . .

تموز هذا، أتيس
هذا، وهذا الربيع .

وكما هو واضح ، فإن هذه الأبيات تضم أكثر من اسم أسطورى . وأول ما يلفت النظر هو ذلك الصقر النارى . الصقر الإلهى الغريب الذى يهبط من فوق جبل الأُلمبوس - أى سماء الآلهة - لكى يرفع الشاعر . فمن المعروف أن زيوس رب الأرباب عند الإغريق الوثنيين قد أعجب بجمال الفتى جانيميديس ورشاقته (غنيميد السياب) أحد أمراء طروادة ، فاختطفه ليكون ساقيه فوق الأوليمبوس ، وعوض أباه بأن أهداه سلالة عجيبة نادرة من الخيول ، أو فى رواية أسطورية أخرى بأن تكون له جنات أعناب ذهبية . وتقول بعض الأساطير إنه خطف جانيميديس بواسطة عاصفة هوائية . ولكن الأسطورة الأكثر شيوعا هى الواردة فى قصيدة السياب ، والتى يتم الخطف فيها بواسطة النسر[١١] . ويقال إن زيوس نفسه تنكر فى هيئة نسر ليخطف جانيميديس ، كما تنكر من قبل فى صورة ثور ليخطف يوروبا الفتاة الجميلة بنت ملك مدينة صور الفينيقية[١١] ، عندما كانت تلهو مع صاحباتها على ساحل البحر المتوسط . والجدير بالذكر أن هذا النسر قد تحول فيما بعد - فى الأساطير المتأخرة - إلى نجم ، يحمل اسم «برج العقاب» ، وأن جانيميديس نفسه قد أصبح «برج الدلو» (Aquarius) باللغة اللاتينية تعنى «الساقى» أو «ساكب الماء» .

ولكن صقر السياب من لهب ، وسيرفع روح الشاعر الممزقة إلى أطباق السماء ، مما يذكرنا بمجموعة من عملات اكتشفت فى مدينة طرسوس الفينيقية ، سكت عليها صورة لمحرقة هرمية الشكل ، تصور طقوس حرق الآله ملقرت (هرقل عند الإغريق) وطيرانه نحو السماء فى شكل نسر من فوق قمة هذه المحرقة الهرمية . وتدعم تفسير هذا المنظر بوصف المؤرخ هيرودبانوس (القرن الثالث الميلادى) لطقوس تأليه أباطرة الرومان الوثنية التى تأثرت دون شك بهذه الطقوس الشرقية ، فكانت تضع مسخا مصنوعا من الشمع لإنسان متكىء على أريكة يمثل الإمبراطور ، ثم يوضع المسخ داخل إطار خشبى هرمى الشكل فوق المحرقة ، ثم يطلق سراح نسر من فوق المحرقة ، وهو النسر الذى يحمل روح الإمبراطور إلى السماء فى اعتقاد الوثنيين .[١٢] .

وتضم قصيدة السياب - أيضا - قصة المسيح عليه السلام وصلبه - فى عقيدة المسيحيين - وكذا أساطير تموز وأتيس الشرقية ، التى ترمز إلى البعث والربيع . وهو بذلك يدعو إلى التعايش الحضارى بين مختلف الشعوب والأجناس ، إذ أنهم قد عرفوا جميعا أساطير متشابهة ومتقاربة ، إن لم تكن واحدة متناقلة هنا وهناك . ولعل أكبر حشد من أساطير الشرق والغرب هو الذى نجده فى قصيدة «مرثية الآلهة» المنشورة فى ديوان «أنشودة المطر» ، حيث يقول السياب :

ألاكم رفعنا من إله وكم هوى
إله وأضحى ثالث وهو رابع
وما كان معبودا سوى ما نخافه
ونرجوه أو ما خيلته الطبائع
فتموز مثل اللات والرعد مارمى
بغير الذى تطوى عليه الأضالع
وكم ألّه التمر النهامى معشر
لما ليس يحيا دونه الناس راكع
فلما شكا بعد الأثاق قدرها
وضنت على الشدْق الخوىّ المراضع
ترى «فحم» إذ يلقاه راجفا
و«فولاذ» من تلماح عينيه مائع
ويا عهد كنا كابن حلاج : واحدا
مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع
أكل الرجال الجوف أن يملأوا به
خواء الحشا هذا الإله المضارع
فعاد الفقير الروح من ليس كاسيا
به ظاهراً منا فحل التنازع

وفى حاشية على البيت السادس من هذا المقتطف يقول السياب : «جردت من الفحم والفولاذ» شخصين لإلهين من الأرباب الجدد أتباع زيوس الجديد - الذهب - وعاملتهما كاسمى علم ، ومنعتهما من الصرف .

وفى أبيات هذه القصيدة يجمع السياب - فى حديثه - الأديان الوثنية والسماوية فى صورة أقرب ماتكون إلى فلسفة الأديان منها إلى الروح الشعرية . وتحتاج هذه الأبيات إلى تأمل عميق ، وتفسير دقيق ، وكثير من الشرح والتعليق ، قبل أن نتفهم ماذا يريد السياب فى النهاية . فهو فى البيتين الأولين يشرح سر نشوء الأديان الوثنية بثلاثة أسباب رئيسية ، هى الخوف والرجاء وخصب الخيال ، وهى أسباب يقبلها علماء الأساطير ودارسو فلسفة الأديان ، وإن لم تك الأسباب الوحيدة . فالوثنيون قد عبدوا ما

يخشونه ، مثل الأعاصير والبراكين والأوبئة وما إلى ذلك ، فجعلوا لها قوى إلهية تكمن فيها وتحركها ، ومن ثم يمكن استرضاؤها بالصلاة والقرابين والنذور . وعبدوا كذلك مايرجون نفعه، كالشمس والقمر ، ثم تخيلوا مخلوقات شبه إلهية أخرى كثيرة . ثم يشرع السياب في تطبيق هذه النظرية على سائر الأديان الوثنية فيمازج ويزاوج بين أساطير العرب فى الجاهلية وأساطير بابل والإغريق وغيرهم ، ثم يصل إلى القول بأن العصر الحديث لايخلو من أساطير وآلهة وثنية ؛ فالذهب يتربع على العرش وكأنه زيوس جديد ، ويقف حوله فى خشوع إلهان آخران هما : «الفحم» و«الفولاذ» ! فالسياب يريد القول ـ إذن ـ إن أهل عصرنا بما يفعلونه من تقديس للمادة والآلة ، ليسوا أفضل من أصحاب الديانات الوثنية الذين عبدوا تموز واللات وزيوس وغيرها .

وفى ديوان «أنشودة المطر» قصيدة للسياب تحمل عنوان «رسالة من مقبرة ، إلى المجاهدين الجزائريين» ، ومنها نقتطف الأبيات التالية:

وعند بابى يصرخ المخبرون
« وعْرٌ هو المرقى إلى الجلجلة !
والصخر، ياسيزيف، ما أثقله
سيزيف إن الصخرة الآخرون »

....

سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»
آه لوهران التى لاتثور .

والجلجلة هى الجبل الذى حمل المسيح صليبه إلى قمته ، وسيزيف (سيسيفوس) فى الأساطير الإغريقية ملك كورنثة الأسطورى ، اشتهر بأنه أكثر البشر دهاء ، وبلغ من مكره أنه عندما جاءه الموت (مجسدا) صارعه ثم قيده بالحيلة فى الأصفاد ، مما ترتب عليه عدم موت أى مخلوق لفترة من الزمن ؛ إلى أن جاء آريس إله الحرب وحرر رب الموت . ثم أفشى سيسيفوس سر الإله زيوس ، وخدع هاديس إله العالم السفلى نفسه ، فعوقب سيسيفوس فى الجحيم بعذاب أبدى ، هو أن يرفع صخرة إلى أعلى الجبل ، وعندما تصل الصخرة إلى القمة تتدحرج ثانية إلى أسفل السفح . وهكذا يظل سيسيفوس صاعدا هابطا ، بعبئه الصخرى أبد الدهر . ويصور السياب حياته فى الجحيم ، حيث يقف المخبرون ببابه يصرخون . وفى الأبيات القليلة التى اقتطفناها يربط الشاعر بين سيسيفوس والمسيح عليه السلام ، وكذا مقولة فيلسوف الوجودية جان بول سارتر «الجحيم هم الآخرون» ! وفى النهاية يحث سيسيفوس أن يلقى الصخرة ، ويحرض وهران على الثورة ضد الآخرين وتحطيم صخرة المستعمرين.

وفى الديوان نفسه يعنون السياب إحدى القصائد بالعنوان التالى «سربروس فى بابل» . والعنوان وحده كفيل بإظهار اتجاه الشاعر نحو جمع أساطير الإغريق ، وخلطها بأساطير الآشوريين . وجاء فى هذه القصيدة :

ليعو سربروس فى الدروب
فى بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمة
يمزق الصغار بالنيوب ، يقضم العظام
ويشرب القلوب
عيناه نيزكان فى الظلام
وشدقه الرهيب موجتان من مُدى
تخبئ الردى
أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراقْ
يؤجُّ فى العراق ـ
ليعو سربروس فى الدروب
وينبش التراب عن إلهنا الدفين
تموزنا الطعين

وسربروس (كيربيروس) هو فى الأساطير الإغريقية حارس العالم السفلى ؛ وهو كلب له ثلاثة رؤوس (أو خمسون) فاغرة الأفواه على الدوام ، تنفث سما زعافا من أحشائه ، وينتهى جسمه بذيل تنين ، أما شعر رأسه وظهره فثعابين تسعى وتتلوى . وفى قصيدة السياب يعوى كيربيروس ـ حارس العالم السفلى الإغريقى ـ فى مدينة بابل الأشورية ، ويعيث فيها فسادا . إنه الموت الذى يقضى على الحياة الخصبة فى المدينة . ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ ينبش التراب عن الإله الشرقى الدفين تموز ، ثم تقبل إلهة الجمال والربيع والخصب والبعث عشتار (إيزيس الفرعونية) وتجمع أشلاء تموز (أوزيريس) برغم مطاردة كيربيروس الوحشية . ويسيل منها الدم الذى منه ستخصب الحبوب وتنبت من جديد براعم الزهور . ومن رحم ينز بالدماء يولد الضياء . وهكذا يأتى البعث بعد الموت، وبعد دفع الثمن والتضحية من أجله .

وفى قصيدة «أم البروم، المقبرة التى أصبحت جزءاً من المدينة» ، وقد نشرت عام ١٩٦١ ، يقول السياب :

يقول رفيقى السكران ... «دعها تأكل الموتى»
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شراباً من حدائق برسفون تُعلُّنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا !
مدينتنا منازلها رحى ودروبها نار
لها من لحمنا المعروك خبز فهو يكفيها

وفى هذه الأبيات يتداخل الموت مع الحياة تداخلاً تامًا ؛ فالمدينة ـ أى الطبيعة ـ تأكل الموتى لتتغذى الأحياء . وهؤلاء

بشربون رحيق زهور برسيفونى – إلهة عالم الموتى عند الإغريق – فيسكرون وتدور معهم جماجم الأموات . وسنرجيء الحديث عن برسيفونى إلى حين نقرأ ما جاء فى قصيدة «الأم والطفلة الضائعة» المنشورة فى العام نفسه :

قفى ، لا تغربى ، ياشمس ، ما يأتى مع الليل
سوى الموتى ، فمن ذا يرجع الغائب للأهل

....

شعاعك مثل خيط اللابرنث ، يشده الحب
إلى قلب ابنتى من باب دارى ، من جراحاتى
وآهاتى

....

ويامصباح قلبى .... يا عزائى فى الملمات
مُنى روحى ، ابنتى : عودى إلىّ فهاهو الزاد
وهذا الماء . جوعى ؟ هاك من لحمى
طعاما . آه !! عطشى أنت يا أمى ؟
فعبى من دمى ماء وعودى ... كلهم عادوا
كأنك برسفون تخطفتها قبضة الوحش
وكانت أمها الولهى أقل ضنى وأوهاما
من الأم التى لم تدر أين مضيت :
فى نعش ؟
على جبل ؟ بكيت ؟ . ضحكت ؟ هب الوحش أم
ناما ؟

فنحن فى هذه الأبيات أمام أم – قد تكون رمزا للأمة العربية – فقدت ابنتها (فلسطين) ، فتقول إن الحب الأمومى سيكون لها مثل الخيط الذى قاد البطل الأثينى ثيسيوس عبر ردهات قصور التيه (اللابيرنث) وممراته فى مدينة كنوسوس الكريتية ؛ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش (مينوتوروس) . داخل هذه القصور الضخمة ، ليخلص بنى جلدته من الفتيان والفتيات الذين كان يلتهمهم هذا الوحش سنويا . ولم يستطع ثيسيوس الخروج من هذه القصور إلا بمساعدة بنت الملك أريادنى التى وقعت فى حبه ؛ إذ أمدته بخيط يرشده إلى طريق الخروج والهرب . ثم تعود هذه الأم – فى قصيدة السياب – التى فقدت طفلتها ، فتشبه نفسها بالآلهة الإغريقية ديميتر التى فقدت ابنتها برسيفونى ، وهى ابنتها من زيوس ، وكانت فتاة جميلة كل الجمال ، حتى إن هاديس إله العالم السفلى اختطفها وهى تقطف الزهور وجعلها زوجته ومليكة بين الموتى . وبكت ديميتر ضياع ابنتها،وسعت سعيا حثيثا لكى تسترجعها من قبضة هاديس دون جدوى . ورق قلب زيوس لحزنها وآلامها ، فحكم أن تمضى برسيفونى ستة (أو ثمانية) أشهر فوق الأرض مع أمها ديميتر ، وترحل بعد ذلك إلى العالم السفلى لتقضى بقية العام مع زوجها هاديس . ومن الواضح أنها أسطورة ترمز إلى بذر البذور تحت الأرض ، ثم بزوغها بعد ذلك ، فى هيئة براعم النباتات والشجيرات والغلال والزهور .وهكذا استطاعت أم برسيفونى أن تحقق بالحب شيئاً من أجل ابنتها المختطفة . أما الأم فى أبيات السياب – أى الأمة العربية – فلم تفعل شيئا من أجل فلسطين المغتصبة !! هذا ما يقوله السياب عن طريق الرمز الأسطورى الإغريقى .

وفى قصيدة تحمل عنوان «مرثية جيكور» ، وهى قرية الشاعر بجنوب البصرة ، يقول السياب :

أمَا قامت الحضارات فى الأرض كعنقاء من رماد اللحود ؟

لاولم يحتم الزجاج على كل هرقل من العقار الأكيد

يخفق الموت كلما هم بالناس ويجتاح كاسرات الأسود

وفى هذه الأبيات إشارة إلى أساطير الخلود وإلى هرقل قاهر الموت . والجدير بالذكر أنه فى هذه القصيدة يغنى «الخورس» أغنيتين عراقيتين شعبيتين . ويستخدم الشاعر كلمة «خورس» هذه بدلا من «كورس» أو حتى «جوقة» . والكلمة التى فضلها هى بالفعل الأقرب صوتيا للفظة الإغريقية الأصلية «خوروس» . على أية حال يمضى السياب فيقول :

لاعليك السلام ياعصر «تعبان
ابن عيسى» وهُنت بين العهود
هاهو الآن فحمة تنخر الديدان
فيها فتلتظى من جديد
ذلك الكائن الخرافى فى جيكور
«هومير» شعبه المكدود
جالس القرفصاء فى شمس
آذار وعيناه فى بلاط الرشيد
يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام
بالشدق والخيال الوئيد
مازال «البسوس» محمومة الخيل
لديه ، وماخبا من «يزيد»

وفى هذه الأبيات يتخيل السياب نفسه هوميرس العرب الذى يعيش فى نصب ، ويكابد مرارة الواقع الأليم ، ولكنه يهرب من واقعه بخياله ، فيردد الأساطير ويلوك سير الأبطال والملوك فى أروقة بلاط الرشيد .

وفى قصيدة «المومس العمياء» بديوان «أنشودة المطر» يقول السياب :

الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينه
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينه .
وتفتحت، كأزاهر الدفلى، مصابيح الطريق،
كعيون «ميدوزا» تحجر كل قلب بالضغينه،
وكأنها نذر تبشر أهل «بابل» بالحريق
من هؤلاء العابرون ؟
أحفاد أوديب الضرير ووارثوه المبصرون
"جوكست" أرملة كأمس وباب «طيبة "مايزال
يلقى" أبو الهول" الرهيب عليه من رعب ظلال
والموت يلهث فى سؤال
باق كما كان السؤال، ومات معناه القديم
من طول ما اهترأ الجواب على الشفاه
وما الجواب ؟
«أنا»، قال بعض العابرين
يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
(ما ظل يحلم، منذ كان، به ويزرع فى الصحارى
زبد الشواطئ والمحارا
مترقبا ميلاد" أفروديت" ليلا أو نهارا)
المال شيطان المدينة
هى لن تموت،
سيظل غاصبها يطاردها وتلفظها البيوت
ستظل- ما دامت سهام التبر تصفر فى الهواء-
تعدو ويتبعها «أبولو» من جديد كالقضاء
وتظل تهمس إذ تكاد يداه أن تتلقفاها
«أبتى .. أغثنى»، بيد أنك لا تصيخ إلى النداء
لو كنت من عرق الجبين ترشها ومن الدماء
وتحيلها امرأة بحق، لا متاعا للشراء
كللت منها بالفخار وبالبطولات الجباها !

ومن هذه القصيدة تطل علينا الأسماء الأسطورية الإغريقية التالية : ميدوزا (= ميدوسا) . أوديب . جوكست (= يوكاستى) . أفروديت (= أفروديتى) . أبولو (= أبوللو أو أبوللون) . أما ميدوسا فهى جورجونة من الجورجونات الثلاث اللائى يتحدث عنهن هيسيودوس . فيقول إنهن ذوات وجوه مرعبة، وعيون متقدة، وخصلات شعر ثعبانية . ويستطعن أن يمسخن أى شخص أو أى شئ حجرا بمجرد النظر إليه . وكانت ميدوسا وحدها من بينهن ذات طبيعة بشرية فانية ، وقد أحبها بوسيدون إله البحر وقتلها بيرسيوس . ولقد استدعى السياب ميدوسا الإغريقية إلى بابل وجعلها - بالحقد والضغينة - تحجر الأحياء والأشياء ، وتنذر أهل بابل بالحريق ، ولكنه نذير كالنشور ؛ لأن هذا الحريق والموت سيتلوهما البعث والحياة من جديد .

ويطيل السياب وقفته على أسوار مدينة طيبة الإغريقية ؛ حيث وقف الوحش الأسطورى أبو الهول يلقى على العابرين من أهل المدينة سؤاله الملغز عن الحيوان الذى يمشى فى الصباح على أربع . وفى الظهيرة على اثنتين . وفى المساء على ثلاث . ومن يعجز عن الإجابة يلتهمه أبو الهول الذى كاد يفنى أهل المدينة . إلى أن جاء أوديب وحل اللغز وقال : «أنا» ؛ أى الإنسان الذى فى طفولته يحبو على أربع . وفى سن الشباب يسير على قدمين فقط، إلى أن تداهمه الشيخوخة . فيستعين عليها وعلى السير بقدم ثالثة هى العصا أو الهراوة . وانتحر أبو الهول، ونصب أوديب المنقذ ملكا على عرش طيبة، وتزوج أرملة الملك الراحل . وبعد أن أنجب أوديب من الملكة البنين والبنات، اكتشف أن الرجل المسن الذى قتله فى الطريق من دلفى إلى طيبة كان أباه الملك لايوس . وأن الملكة التى أنجب منها ولدين وبنتين - هى جوكست (يوكاستى) أمه . التى ما إن تسمع بذلك حتى تنتحر . أما هو فيفقأ عينيه وينفى نفسه من المدينة . ويعيش بقية العمر ضريرا شريدا . ويرى السياب أن سؤال أبى الهول لا يزال باقيا ومطروحا ، وأن الجواب القديم لم يعد صالحا، لأنه صار مبتذلا لكثرة تكراره وفقدانه المعنى الأصيل والبكارة . ولا يصح أن نطلب من البغايا ما نطلبه من العذارى . أى لابد من حل عصرى جديد .

والجواب الجديد الذى يريده السياب عن السؤال القديم هو البعث . أو بعبارة أخرى هو ميلاد أفروديتى (عشتار) ربة الجمال والحب والتناسل التى ولدت من زبد البحر فى بافوس بجزيرة قبرص (أو قرب جزيرة كيثيرا) .

ومدينة السياب فى الفقرة الأخيرة من الأبيات المقتطفة هى مثل «دافنى» بنت إله النهر لا دون أو بنيوس كما يرد عند أوفيديوس[14]. أو هى - أى دافنى - بنت أميكلاس ملك مدينة أميكلاى بشبه جزيرة البلوبونيسوس (المورة) كما يرد عند كتاب آخرين . المهم أنه وقع فى حبها اثنان . أولهما الإله أبو للو نفسه . وهو رب الطب والموسيقى، ورامى القوس والنبوءات، ومعبده الرئيسى فى دلفى . والثانى من البشر الفانين، ويدعى ليوكيبوس، تنكر فى هيئة امرأة . لينال ما يبغى من حبيبته . فاكتشف سره، وافتضح أمره . وقتل على يد عرائس النهر . وظل أبو للو يطارد معشوقته دافنى التى استنجدت بآلهة السماء فحولتها إلى شجرة الغار (وتسمى باليونانية «دافنى» Daphne) ، وهى شجرة أصبحت مقدسة عند الإله أبو للو . كما تصنع من أغصانها وأوراقها الأكاليل التى تتوج هامات المنتصرين فى المسابقات الرياضية، والفائزين بالجوائز فى مختلف المجالات . وهذا ما يشير إليه السياب فى البيت الأخير «كللت فيها بالفخر وبالبطولات الجباها»

وإذا كانت لنا ملاحظة على قصيدة «المومس العمياء» فهى لا تعدو أننا كنا نفضل التركيز على رمز أسطورى واحد ـ وليكن أوديب مثلا ـ ومعالجة هذا الرمز من جميع جوانبه وزواياه، واستنباط كافة معطياته، وتعميق معانيه، والربط بينها وبين الواقع المعيش، بدل تكديس رموز كثيرة وأساطير متفرقة، يبدو وجودها أحيانا قلقا أو متعسفا، مما يبدد طاقة الشاعر ويشتت انتباه المتلقى. ومع ذلك فمن الواضح أن السياب قد أجهد نفسه فى دراسة الأساطير الإغريقية ومحاولة استيعابها فى هذه القصيدة.

وفى عام ١٩٦٢ نظم السياب قصيدة «الشاعر الرجيم: إلى شارل بودلير» يقول فيها:

كأن بحرا غاسلا لسبوس بالأجاج
تشربه روحك من صدى إلى القرار
كأن سافو أورثتك من العروق نار
وأنت لا تضم غير حلمك الأبدّ
كمن يضم طيفه المطل من زجاج
حُرقة نرسيس وتنتلوس والثمار

فى هذه الأبيات الستة يربط السياب بين بودلير، صاحب ديوان «أزهار الشر» المنشور عام ١٨٥٧، من جهة، وبين سافو ولسبوس، ونرسيس وتانتالوس من جهة أخرى. وسافو هى شاعرة إغريقية غنائية عاشت فى موتيليني (أو أريسوس) بجزيرة لسبوس، وازدهر نشاطها الشعرى حول عام ٦٠٠ ق.م. وجمعت من حولها بعض الفتيات فى شكل ناد ثقافى، ربما من أجل تعليمهن الموسيقى والشعر، وربما تعبداً لأفروديتى ربة الحب والجمال. ويحكى أن سافو وقعت فى حب رجل يدعى فاؤون صدها، فدفعها بذلك إلى أن تلقى بنفسها إلى البحر من فوق صخرة عالية. وأهم غرض نظمت فيه أشعارها هو الحب، الذى كانت تعبر عنه ببساطة تلقائية وعفوية طبيعية أحياناً، وبتعبيرات نارية متقدة أحيانا أخرى. ويبدو أنها ـ بوصفها مدرسة ـ قد اقتنعت بأن أحسن وسيلة للتعليم هى الحب. وهذا ما سيعيد سقراط إحياءه فيما بعد. ولكن فى حين أنه أصر على الجانب الروحى للحب، فإن سافو ـ على ما يبدو ـ قد ذهبت إلى ما وراء ذلك فى علاقتها مع تلميذاتها، بل إن بودلير يسميها «الشاعرة العاشقة».

ونرسيس (ناركيوس) فى الأساطير هو الشاب الجميل الذى هامت به عرائس البحر، فصدهن وانشغل عنهن بالصيد فى الغابات، حتى رأى خياله فى غدير رائق فعشق خياله وهام بنفسه، وظل يحملق فى صورته على صفحة الماء حتى فارقته الحياة، ونمت مكانه زهرة النرجس، وصار رمزا للنرجسية وحب الذات الذى لا ينطفئ له ظمأ. وهذا ما يرمز إليه اسم تانتالوس أيضا. والأخير هو ملك فريجيا وابن زيوس ووالد بيلوبس. ذبح تانتالوس ابنه ليقدمه طعاما للآلهة، بهدف خداعهم أو اختبار قدرتهم على التمييز بين لحم البشر ولحم الحيوان. فأكلت ديميتر جزءاً من الكتف، ولم تنطل هذه الخدعة الخبيثة على بقية الآلهة، وحكم على تانتالوس فى العالم الآخر بعذاب أبدى، وهو أن يكون المأكل والمشرب قرب فمه ولا يتمكن من أن ينال أيهما، فيعانى ألم الجوع والعطش والحرمان على الدوام أبد الدهر.

المهم أن هذه الشخصيات جميعا من بودلير وسافو إلى أساطير تانتالوس ونرسيس ترمز إلى الجوع الذى لا يشبع، والعجز عن تحقيق الرغبات، والعذاب الأبدى، وهى حالة أقرب ما تكون إلى الحالة النفسية للسياب ذاته فى الفترة الأخيرة من حياته. حيث عانى الأمرين من المرض والعجز والشعور بالضياع واليأس. وفى قصيدة «ربيع الجزائر» المنشورة عام ١٩٦٢ يتحدث السياب عن الحرب الجزائرية فيقول:

"ولما استرحنا بكينا الرفاق»
همس لأنييس عبر القرون
وها أنت تدمع فيك العيون
وتبكين قتلاك

فهو هنا ينهى ثوار الجزائر عن أن يبكوا قتلاهم من الفدائيين أثناء حرب التحرير، ويحثهم على أن يفعلوا ذلك بعد تحقيق النصر، كما كان يفعل البطل الطروادى أينيس (أينياس)، بطل ملحمة «الإينيادة» للشاعر اللاتينى فرجيليوس، الذى حمل أباه من بين الأنقاض بعد أن حرقت طروادة، وعلى كتفه رحل به عبر البحر إلى إيطاليا. وبعد صراعات عنيفة أسس أحفاده مدينة روما. والجدير بالذكر أن أينياس عند فرجيليوس يحمل كثيرا من ملامح أوديسيوس بطل ملحمة «الأوديسيا» لهوميروس.

ولهذا البطل الأخير علاقة خاصة بالسياب، الذى يقول فى قصيدة «المعبد الغريق»، المنشورة عام ١٩٦٢:

إذن ما عاد من سفر إلى أهليه عوليس
إذن فشراعه الخفاق يزرع ثائر الأمواج
بما حسب الشهور وعد حتى هدّه البؤس
فيا عوليس.. شاب فتاك، مبسم زوجك الوهاج
غدا حطبا، ففيم تعود
تفرى نحو أهلك أضلع الأمواج
هلم فهاء شيبى فى انتظارك يحسر الأنفاس

......

هلم فبعد ما لمح المجوس الكوكب
الوهاج تبسط نحوه الأيدى ولا ملأت حراء
وصبحه الآيات والسور
هلم فما يزال زيوس يصبغ قمة الجبل

بخمرته ويرسل ألف نسر تزمن أحداقها الشرر
لتخطف من يديز الحمر يحمل أكؤس
الصهباء والعسل
هلم نزور آلهة البحيرة ثم نرفعها
لتسكن قمة الجبل

لقد هزت السياب حادثة غرق معبد بحيرة ستيبي فى الملايو ، فتحركت شاعريته الأسطورية، ولم يجد سوى عوليس (= أوديسيوس) يناجيه ؛ لأنه البحار الماهر الذى أفنى عشرين عاما من عمره بعيدا عن وطنه ، عندما ذهب مع أبطال الإغريق الآخرين لتدمير طروادة ، فاستمر الحصار من حولها عشر سنوات ، وقطع رحلة العودة إلى وطنه إيثاكى فى عشر سنوات أخرى من المتاهات والضياع فى البحار . وطوال هذه المدة كان ابنه تليماخوس وزوجته بنيلوبى ينتظرانه . ومن الضجر واليأس اللذين يصدر عنهما السياب يقول إن كل هذه المتاعب التى تكبدها أوديسيوس كانت عبثا بلا جدوى ، بل بلا سبب وجيه ؛ لأن حرب طروادة كلها قامت من جراء فجور امرأة ، هى هيلينى اللعوب والأنثى الخئون التى تركت زوجها الملك مينيلاوس وراحت مع عشيقها باريس الأمير الطروادى إلى حيث قادتها العاطفة والشهوة . وبسبب هذه المرأة قامت الحروب الطروادية واستمرت عشر سنين ، وراح ضحيتها آلاف القتلى من الطرواديين والإغريق . وهكذا يردد السياب المعنى نفسه الذى طالما تردد فى نصوص الأدب الإغريقى المتأخر، وكذا الأدب اللاتينى ، حتى أصبحت هيلينى أجمل نساء العالم رمزا للحرب المدمرة التى تقوم لأسباب واهية أو تافهة ، ولا سيما جمال امرأة لعوب . ويناجى السياب أوديسيوس أن يهب لنجدة المعبد الغريق فى بحيرة شيبى بالملايو ؛ لأن المجوس - كما يقول السياب - لم يعرفوا بعد التعبد للشمس ، وما نزلت الرسالة المحمدية الغراء على الرسول صلى الله عليه وسلم فى غار حراء . بل زيوس هو الذى لا يزال يتربع على عرش الأولمبوس، ولا يزال يخطف من يدير له الخمر (مثل جانيميدس) . والسياب لا يقول ذلك إلا لكى يحث الناس من جميع الملل والأديان وفيهم المسلمون - أهل التسامح - لكى يهبوا لنجدة المعبد الوثنى الغريق :

هلم نزور آلهة البحيرة
ثم نرفعها لتسكن قمة الجبل .



الهوامش :

(١) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٨ ص ١٦٥ .
(٢) أحمد كمال زكى : «التفسير الأسطورى للشعر الحديث » مجلة فصول،المجلد الأول العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ٩٥ .
(٣) إحسان عباس : سبقت الإشارة إليه ، ص ١٦٦ .
(٤) ماهر شفيق فريد «أثرت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث » مجلة فصول ، المجلد الأول العدد ٤ (يوليو ١٩٨١) ص ١٧٣ - ١٩٢ ولا سيما ص ١٨٨ .
(٥) راجع مقدمة ناجى علوش لدواوين بدر شاكر السياب .
(٦) محمد فتوح : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٨ ص ٢٨٨ ومايليها .
(٧) إحسان عباس : سبقت الإشارة إليه ، ص ١٦٧ - ١٦٨ .
(٨) على عبد المعطى البطل : الرمز الأسطورى فى شعر بدر شاكر السياب ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع بالكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٤ ومايليها .
(٩) قارن المقالين المشار إليهما فى الحاشية رقم ١ .
(١٠) راجع فرجيليوس : الإينيادة ، الكتاب الخامس ، بيت ٢٥٥ .
(١١) راجع فرجيليوس : التناسخات ، الكتاب العاشر ، بيت ١٥٥ ومايليه .
(١٢) Ahmed Etman, The Problem of Heracles, Apotheosis in the (Trachiniae) of Sophocles and in (Hercules Oetaeus) of Seneca, A Comparative Study of the Tragic and Stoic Meaning of the Myth, A Thesis for the Ph. D. Degree, Athens 1974, pp. 52 ff.
(١٤) أوفيديوس : التناسخات ، الكتاب الأول بيت ٤٥٢ .

نيويورك
في ست قصائد

علي شلش

ليست نيويورك مدينة عريقة أو ذات تاريخ طويل ، ولكنها مدينة كبيرة بكل المقاييس ، وفيها عدد من عجائب العمارة والفن ، مثل تمثال الحرية الذى يربض فى الميناء منذ أهدته فرنسا للمدينة عام ١٨٨٦ ، وكأنه يحيى القادمين عن طريق البحر إلى تلك الدنيا التى كانت جديدة يومها ، وجسر بروكلين الذى انتهى بناؤه عام ١٨٨٣ ، ومن فوق أرصفته تستطيع أن تشاهد الميناء وجزيرة مانهاتان الصغرى ، ومثل قرية جرينتش ذات المبانى القديمة التى تردد عليها كثيرون من مشاهير كتاب العالم وفنانيه ، وقوس واشنطن (تقليدا لقوس النصر فى باريس) الذى يقع داخل القرية ، وما هى بقرية فى الحقيقة ، وإنما هى حى قديم ، مثل الحى اللاتينى وخان الخليلى ، بفنانيه وصعاليكه وسهراته ، فضلاً عن «الإمباير ستيت» التى أقيمت عام ١٩٣١ بارتفاع ١٤٧٢ قدما و١٠٢ من الأدوار وكانت أعلى بناية فى العالم حتى تفوقت عليها عمارة «برج سيرز» فى شيكاغو فى الستينيات . وفى المدينة أيضا عدد آخر من المعالم التى تستوقف الزائرين ، مثل مقر الأمم المتحدة (١٨ فدانا) وميدان تيمز الذى يعد المركز المسرحى للمدينة ، ومركز روكفلر (قاعات ومكاتب وستوديوهات للتليفزيون) ، ومتنزه سنترال أو المتنزه الرئيسى (٨٤٠ فدانا) ، ومركز لينكولن للفنون الأدائية والدرامية ، ومتحف متروبوليتان (٤٠٠ ألف عمل فنى من جميع الأمم والعصور) ، وجسر جورج واشنطن (طابقان و١٤ حارة للمرور) ، فضلا عن حى هارلم (الزنجى) ، والحى الصينى ، وحى المال والأعمال (وول ستريت) ، وعشرات من المتاحف والمتنزهات والمطارات والناطحات والمعالم الأخرى .

ومعظم هذه المعالم كان فى وقت من الأوقات عجائب ، ورمزا للضخامة ومقدرة الإنسان مع المال على صنع العجائب ، حتى لو كان فى ذلك إطلاق لعنان الغرائز المنحطة ، كما حدث بالفعل حين نما مع المدينة حجم الجريمة والفساد والاستغلال إلى حد مازال يخيف دارسيها وزائريها على السواء ، فضلا عن أهلها .

وبالرغم من أن نيويورك نمت واطرد نموها بسرعة مذهلة بالقياس لنمو المدن فى العالم ، فقد نما معها شعور مضاد ، هو نفسه الذى ينمو مع المدن الكبيرة فى أى مكان ، مع الفارق بالطبع

وخلق هذا الشعور المضاد نوعا مركبا من الخوف والتعميمات فى آن واحد ، لا بالنسبة للقادمين إلى نيويورك من العالم الخارجى فحسب ، وإنما بالنسبة لأهل الولايات الأمريكية الأخرى أيضا ؛ فالقادمون إليها من المدن الصغيرة أو الريف ـ من داخل أمريكا أو خارجها ـ يخشون على أرواحهم وأموالهم بذات الطريقة ـ لا الدرجة فى الغالب ـ التى يخشاها القادم إلى القاهرة من المدن الصغيرة أو الريف . ومع ذلك ، فإذا كانت القاهرة لا تؤخذ مقياسا للحكم على مصر ولا على أهلها ، فنيويورك ـ بذات

الدرجة ـ لا يمكن أن تكون مقياسا للحكم على أمريكا ولا على أهلها. وما هي إلا مدينة كبيرة داخل بلد كبير، ذات معالم خاصة، ولهجة خاصة، وطريقة خاصة في معالجة الأمور، شأنها في ذلك كله شأن القاهرة وباريس ولندن وطوكيو وغيرها.

نضيف إلى هذا كله أن ذلك الشعور المضاد الذي خلقته نيويورك لنفسها قد قوته هي نفسها على مر الزمن، عن طريق مئات الأفلام والروايات والقصص والأخبار التي بثتها السينما والقصة والصحافة الأمريكية. فوسائل الإعلام الأمريكية ذاتها تقوى هذا الشعور المضاد على الدوام، ولا تعمل على علاجه. وهي حالة فريدة ـ فيما يبدو ـ داخل إطار المدن العالمية، التي تجمع أخلاطا وأشتاتا من البشر واللغات والجنسيات والثقافات.

ومثل هذه المدن الكبيرة ـ في أي مكان ـ تكون مصدر قلق وإزعاج لنمط معين من الكتاب، هو نمط الشعراء. فباريس ـ على سبيل المثال ـ كانت تمثل عند شاعرها فيكتور هيجو ـ في القرن الماضي ـ «لفياتان»، ذلك الوحش البحرى الخرافي الذي يرمز في «الإنجيل» إلى الشر؛ ولندن ـ على سبيل المثال أيضا ـ كانت تمثل عند شاعرها دايلان توماس ـ في هذا القرن ـ «عقوبة إعدام». والقاهرة ـ على سبيل المثال أخيرا ـ كانت تمثل عند شاعرها أحمد عبد المعطى حجازى «مدينة بلا قلب»، وعلى هذا النحو كانت نيويورك نفسها تمثل عند الشاعر الأمريكي جون لوجان «كابوسا» لم ينقذه منه سوى الطيران إلى بلدته. وباستثناء هيجو فإن الشعراء الثلاثة الباقين ينتمون في الأصل إلى مدن صغيرة أو قرى، مما قد يلقى ضوءا مهما على سبيل القلق والانزعاج من المدن الكبيرة.

غير أن نيويورك حظيت ـ خلال هذا القرن بصفة خاصة ـ بزيارة عدد كبير من الشعراء غير الأمريكيين، ونجحت في استفزازهم وإلهامهم في آن واحد. ومن هذا الاستفزاز الملهم ـ إذا صح التعبير ـ خرجت قصائد كثيرة. ومنها انتقينا ست قصائد لستة شعراء، زاروا نيويورك في فترات متفاوتة، تقع بين عامي ١٩٢٥، ١٩٨١؛ أي في مدى زمني يبلغ ٥٦ عاما من هذا القرن.

أما الشعراء الستة، فأولهم شاعر نصف أوربي ونصف آسيوي، هو شاعر الثورة السوفيتية فلاديمير مايكوفسكي؛ وثانيهم شاعر أوربي هو الإسباني فيديريكو لوركا؛ وثالثهم شاعر أفريقي هو السنجالي ليوبولد سنجور. والشعراء الثلاثة الباقون عرب، هم ـ على توالى زيارتهم لنيويورك ـ أدونيس والبياتي وأبو سنة.

وأما أساس اختيار هؤلاء الشعراء الستة فيقوم على وحدة الموضوع الذي عالجوه في القصائد الست، كما يقوم ـ بالنسبة للثلاثة غير العرب ـ على أنهم أبرز من زار نيويورك من أبناء لغاتهم من ناحية، وأنهم أبناء ثقافات متباينة من ناحية أخرى. ويقوم الاختيار ـ بالنسبة للثلاثة العرب ـ على أنهم أبرز من عبر عن زيارته لنيويورك من أبناء العربية من جهة، وأنهم متباينو الأداة والموقف مع وحدة الثقافة من جهة أخرى. وإذا بدا الاختيار متحيزا للشعراء العرب بحكم عددهم في هذه العينة غير العشوائية، فذلك أمر مقصود، أو هو الأساس في المقارنة؛ ذلك لأن الدراسة عربية وموجهة لقارئ العربية. وإذا بدا ـ بعد ذلك ـ أن أوجه المقارنة تتسع لمناقشة الكثير من الموضوعات، فإن هذه الدراسة ستقتصر على جانبين أو موضوعين أساسيين هما: الخلفية الثقافية، وبنية القصيدة. ومن ثم سنضحى ابتداء بموضوع أساسي مهم هو الإيقاع أو موسيقى القصيدة. وسر ذلك أن أمامنا أربع لغات مختلفة كتبت بها القصائد الست هي: الروسية والإسبانية والفرنسية والعربية. وبسبب الجهل باللغتين الأوليين كان لا مفر من اللجوء إلى لغة وسيطة، ولكنها ليست الفرنسية التي لم نستطع العثور على النصين الروسي والأسباني فيها؛ وإنما هي الإنجليزية التي اخترناها وسيطا؛ وقد مددنا نفوذها إلى النص الفرنسي نفسه حتى لا تشغل أنفسنا بإيقاعه الموسيقى الداهم، وقد ضحينا به ابتداء.

وقد كنت أحب أن أثبت نصوص القصائد الست في هذا السياق لولا أن هذه النصوص، أو ثلاثا منها على وجه التحديد، تتميز بالطول المفرط. ومن ثم أكتفى **بالإشارة إلى مصادرها**[1] راجيا أن تعمل المقتطفات منها ـ عبر الدراسة ـ على تقديم صورة موجزة لها. والنصوص الستة بترتيب نشرها هي:

١ ـ جسر بروكلين لمايكوفسكي (١٩٢٥).

٢ ـ الفجر للوركا (١٩٤٠).

٣ ـ نيويورك لسنجور (١٩٥٦).

٤ ـ قبر من أجل نيويورك لأدونيس (١٩٧١).

٥ ـ قداس جنائزى إلى نيويورك للبياتي (١٩٧٧).

٦ ـ رؤية نيويورك لأبي سنة (١٩٨٢).

وعند هذا الحد نستطيع أن نمضي مع الجانبين أو الموضوعين اللذين سنقيم عليهما المقارنة النقدية.

أولا ـ الخلفية الثقافية

يميل زائر المكان الجديد ـ قطرا كان أو مدينة في قطر ـ أو الغريب ـ إلى استقبال المكان ومعايشته في ضوء ثقافته العامة والخاصة عادة؛ أي في ضوء الثقافة العامة ـ الموروثة والمكتسبة ـ التي ينتمي إليها بلده ولغته؛ وكذلك في ضوء الثقافة الخاصة التي يحصلها لنفسه بنفسه. ومن خلال تفاعل الثقافتين تتشكل رؤية الزائر للمكان الجديد أو الغريب كما يتشكل موقفه منه. وكلما شعر هذا الزائر ـ العابر عادة ـ بالغربة في ذلك المكان ازدادت خلفيته الثقافية تيقظا؛ أي ازداد ظهور ثقافته العامة والخاصة، وازداد

انعكاسها على تحركاته ومواقفه ، وربما مال عندئذ إلى المقارنة بين المكان الذى جاء منه والمكان الذى يزوره ، وربما مال إلى الانبهار بالمكان ، وربما رفض ذلك المكان لا شعوريا ، وازداد تعلقا بمكانه الأصلى وحنيناً إليه . وليس فى ذلك كله أى تعميم ؛ فهذا ما يكشف عنه جنس أدبى بأسره هو «أدب الرحلات» ، وهذا ما تكشف عنه أيضا القصائد الست موضوع دراستنا هنا .

هذه القصائد الست تكشف عن الدور البارز - إن لم يكن الحاسم - الذى تلعبه الخلفية الثقافية للشاعر فى تحديد رؤيته لموضوعه وموقفه الفكرى والعاطفى منه . وحتى لا تكون هذه الخلفية مسألة مجردة ، فإننا سنمتحن صحة الفرض السابق عن طريق بعض العناصر المحددة التى يتم من خلالها تأثير الخلفية الثقافة للشاعر على استجابته لموضوعه ، وتعبيره عن هذه الاستجابة . وهذه العناصر المحددة هى : الرؤية الشعرية ، والموقف الفكرى ، والرموز الخاصة ، ثم نتناول كل عنصر من هذه العناصر الثلاثة على حدة :

(أ) الرؤية الشعرية :

لقد رأى ماياكوفسكى نيويورك من منظور «الحداثة» التى كان يؤمن بها ؛ فقد كان مفتونا بالعصر الحديث وما يمكن أن يندرج تحته من تقدم صناعى وآلى . وكان فى ذلك كله من أشد أنصار «المستقبلية» حماسة . وكانت «المستقبلية» Futurism مذهبا أسسه عام ١٩٠٩ الإيطالى مارينتى ، وتغنى أنصاره بالتقدم العلمى والصناعى والحضارى (نسبة إلى الحضارة) والآلى . ورأوا فى الآلة - بصفة خاصة - انتصارا للإنسان على التخلف ، وخلاصا من الإسراف العاطفى الرومانتيكى أو البرجوازى . وكان شعارهم : «سوف نستغنى عن ضوء القمر»[٢] .

ونتيجة لهذا الموقف الثقافى الخاص عبر الشاعر عن إعجابه الشديد بجسر بروكلين الذى دارت حوله القصيدة ؛ بل إنه أسقط معالم نيويورك الأخرى ، واختصر المدينة فى ذلك الجسر الذى افتتح عام ١٨٨٣ ، وكان يعد فى عصره إحدى عجائب الهندسة .

يقول ماياكوفسكى فى صور متتالية ، معبرا عن الجسر من خلال ذلك الموقف الثقافى الخاص :

مثلما يدخل المؤمن الورع كنيسة
ويعتزل الناس فى زنزانة دير
عارية وبسيطة ،
أضع قدمى بتواضع
على جسر بروكلين .
عند حلول غيمة الغروب الكئيبة .
ومثلما يقتحم الغازى مدينة تحولت إلى أطلال
وهو يعتلى مدفعا تمتد فوهته إلى أعلى
كما يمتد عنق الزرافة -
أتسلق جسر بروكلين
سكراناً بالمجد ، تواقاً إلى الحياة .
ومثلما يغمد الفنان الخائب عينه الحادة الوالهة
فى لوحة للعذراء بأحد المتاحف
أحملق فى نيويورك خلال جسر بروكلين
من السماوات القريبة الغاصة بالنجوم

هذا الموقف الثقافى الخاص نفسه لخصه ماياكوفسكى بعد ذلك فى بيت القصيد حين يقول :

إنى فخور بهذا البناء الممتد من الصلب
ففوقه تبعث رؤاى وتنتصب -
هاهنا كفاح من أجل البناء ،
لا من أجل الأسلوب
فى نظام بسيط من الصواميل والصلب

ولكن هذا الإعجاب بنيويورك - المأثرة الهندسية - لم يمنع الشاعر من طرح ملاحظاته النقدية للحياة فى المدينة فى ضوء ثقافته العامة التى تعد الاشتراكية جزءا منها :

الحياة عند البعض بلا قلق
وعند البعض الآخر نباح طويل
من أجل سد الرمق
ومن هذه البقعة
كان العاطلون يقفزون فى تهور
إلى مياه نهر الهدسون .

وإذا كان ماياكوفسكى قد عاش وتنقل فى مدن كبيرة (موسكو وباريس) فلم توح له نيويورك بأنه فى مدينة مختلفة كثيرا عن موسكو أو باريس من حيث الضخامة والاتساع . بل لم تشعره بالغربة العنيفة التى عاناها لوركا القادم من الريف الأسبانى ومدنه الصغيرة ، ومنها عاصمة بلاده (مدريد) التى لم تكن تتجاوز المليون نسمة عندما زار نيويورك عام ١٩٢٩ ؛ أى بعد نحو أربع سنوات من زيارة زميله الروسى .

فى ذلك العام (١٩٢٩) سافر لوركا إلى أمريكا حيث التحق بجامعة كولومبيا بغية دراسة اللغة الإنجليزية . ولكنه سرعان ما هجر الدراسة بعد أسبوع واحد ؛ لأنه لم يكن ميالا إلى الانتظام فى دراسة ؛ فضلا عن روحه القلقة التى جعلته أميل إلى التحرر من كل قيد ، وطبيعته الريفية التى ربطته بالطبيعة والغناء والحسية . وانطوائيته التى شدته إلى ثلاثية الحب والحزن والموت منذ أول ديوان أصدره عام ١٩٢١ . فلا غرابة إذن أن تسفر كل هذه العناصر الثقافية العامة والخاصة عن وجهها فى نيويورك . وتستيقظ

فى إحساسه ورؤيته للمدينة الكبيرة التى زارها وأقام فيها بعض الوقت . ولكنه رفضها فى قصيدته هذه التى عنونها باسم «الفجر» ؛ وهو اسم ذو دلالة بارزة فى شعره ، من حيث تعبيره عن عشقه للطبيعة ، وعناصر الحسية الفياضة ؛ فهو قد رأى نيويورك من منظور «الفجر» الذى كان يرى به ريف بلاده وطبيعتها السخية ، ولكن :

فجر نيويورك تلفه أربعة أعمدة من الوحل ،
وإعصار من الحمام الأسود يخوض فى المياه المنتنة ،
فجر نيويورك ينوح عبر السلالم الضخمة
باحثا بين الحواف عن الزهور البرية
للأسى المرسوم
إن الفجر يقبل ولا يستقبله فى الفم أحد
لأنه ليس ثمة صباح ولارجاء ممكنان

بهذا الاستهلال يعلن لوركا رفضه لنيويورك . ولكن الرفض لا يدعوه إلى المقارنة بين نيويورك ومدن بلاده ، ولا يشعره بالحنين إلى وطنه ، وإنما يسرى فى القصيدة من أولها إلى آخرها من خلال التصوير النقدى والملاحظات الحادة ، كما رأينا فى المطلع السابق . فالنقود عند الشاعر تأتى :

... فى أسراب هائجة
فتخترق الأطفال المشردين وتلتهمهم
وأول الخارجين فى الفجر يفهمون من الأعماق
أنه لن يكون ثمة فردوس ،
ولا حب طبيعى
إنهم يعرفون أنهم ذاهبون
إلى وحل الأرقام والقوانين
إلى ألعاب غير فنية وعرق غير مثمر .

وتمضى رؤية الشاعر النقدية على هذا النحو حتى ينهى هذه القصيدة القصيرة بقوله :

إن الأغلال وألوان الضجيج تدفن الضوء
فى تحد لا حياء فيه
تحد قوامه العلم المنبت الجذور .
وعبر الضواحى تترنح الجموع المؤرقة ،
كأنها نجت على التو من حطام سفينة دماء !

غير أن هذه الرؤية الرافضة ـ أو النقدية على أقل تقدير ـ تعنى فى طواياها الشعور بالغربة ؛ فالرفض تعبير عن الغربة ، وأساس للحنين إلى الوطن ، حتى لو لم يأت التعبير عن هذا الحنين مباشراً . وإذا بدا هذا الرفض أحادياً ذا بعد واحد فهذا هو بعد القصيدة الغنائية ـ فى الغالب ـ التى تعبر عن ذبذبات التجربة الواحدة فى مخيلة الشاعر .

وإذا انتقلنا من هذه الرؤية الرافضة لنيويورك عند لوركا إلى رؤية سنجور لها فى قصيدته «نيويورك» ، طالعتنا خلفية ثقافية مختلفة ، ومن ثم رؤية شعرية مختلفة كذلك . فسنجور نشأ فى ظل ثقافة أفريقية توحد بين الإنسان والطبيعة ، وتعده عنصرا من عناصرها ، وتربطه بالإيقاع والهدف . ثم اكتسب سنجور ثقافة أوروبية ـ فرنسية بوجه خاص ـ تفرق بين الأبيض والأسود ، ولكنها تدعو الأسود إلى الذوبان والاندماج فى الأبيض . وخرج سنجور من هذا التناقض بالمصالحة والتوفيق بين الأسود والأبيض ، وصار ذلك عنده موقفا فكريا عبر عنه فى كتاباته التى أعقبت الحرب العالمية الثانية .

لقد زار سنجور نيويورك فى مطالع الخمسينيات وقت تفاقم المشكلة العنصرية فى أمريكا كلها ، ورآها من منظور المثقف الأسود ؛ فقد سبقتها إلى عقله وقلبه صور المظالم التى يلقاها أبناء جلدته بين ظهرانيها ، لا لسبب إلا للونهم . ورأى فى نيويورك ـ منذ البداية ـ صورتين متناقضتين مفزعتين : صورة الأبيض الذى أقام بناء ضخما من الناطحات والجسور ، ولكنه يفرغ قلبه من الرحمة والإنسانية ، وصورة الأسود الذى يعيش على العذاب ـ عذاب اللون ـ ولكنه يحمل قلبا كبيرا وكسيرا فى آن واحد . وينقل سنجور هاتين الصورتين على سبيل المقارنة . ويبدأ بالصورة الأولى المهيمنة المتحكمة ، مخاطبا المدينة بقوله :

إن ضوءك أصفر مشرب بالخضرة مثل الكبريت
وأبراجك شاحبة (رؤوسها تصعق السماء)
والناطحات تصد الزوابع بعضلاتها الصلبة
وطلائها الحجرى المتآكل .
ليس أكثر من أسبوعين على أرصفة مانهاتان
.. ثم تنقض عليك الحمى فى نهاية الأسبوع الثالث
انقضاض الفهد .
أسبوعان بلا بئر ولا مرعى ، تساقط فيهما
طيور الجو ميتة فجأة ،
تحت رماد البيوت .
ليس ثمة ضحكة ترتسم على وجه طفل
يمكن أن أضع يده فى يدى .
ليس ثمة صدر أم . والسيقان مغطاة بالنايلون .
سيقان وصدور بلا عرق ولا رائحة .
ليس ثمة كلمة عطوف لأن الأفواه بلا شفاه
والقلوب الصناعية تشترى بالنقد
... ليال من الأرق قضيتها فيك يامانهاتان ،
وأنا معذب بالنيران الحمقاء ،
على حين تعوى أبواق السيارات طوال ساعات الراحة

ثم تطوى مياه المجارى مظاهر الحب الصحية
مثل جثث الأطفال على نهر أصابه الفيضان .

وهكذا يطعن سنجور نيويورك فى الصميم . فمانهاتان هى الجزيرة الكبيرة التى تقع فيها أغنى وأبرز معالم المدينة المملوكة جميعا للبيض . وفيها مركز التجارة والمال وأضخم الناطحات ، وفيها أيضا وسط المدينة . والصورة المضادة لها هى هارلم ، ذلك الحى الأسود ، حى الزنوج المشهور ، الذى يقع بين شارعى ١١٠ ، ١٥٥ شرق الشارع الخامس ونهر هارلم . وهذه الصورة المضادة يرسمها سنجور بابتهاج شديد فى المقطع الثانى من قصيدته الطويلة :

رأيت هارلم تهمهم بأصوات وألوان رزينة
وروائح نفاذة
... رأيتهم يعدون العدة وقت الغروب لمهرجان الليل ،
والليل عندى أصدق من النهار .
... هارلم يا هارلم ! رأيت هارلم يا هارلم !
نسيما يهب من الأرصفة التى حرثتها الأقدام العارية
وهى تماوج ،
رأيت أمواجا من الحرير ونهودا كرؤوس الحراب ،
وباليهات من الزنابق والأقنعة الخرافية
... رأيت السماء فى المساء
تتساقط منها زهور القطن
وأجنحة الملائكة وريشات السحرة .
أصغى يا نيويورك ، أصغى إلى صوت الذكورة فيك
الذى قد من النحاس ،
صوت آلة الأوبوا فيك ، حزن دموعك المقهورة ،
التى تتساقط بقعا كبيرة من الدم
أصغى إلى خفق قلبك الديجورى الآتى من بعيد ...

ومن تضاد الصورتين يخرج الشاعر بحاصل التناقض . فيدعو نيويورك بصورتها البيضاء إلى التلاقى مع صورتها السوداء والذوبان فيها :

دعى الدم الأسود يجرى فى دمك
حتى يمسح الصدأ عن مفاصلك الصلبة ،
كأنه زيت الحياة
... حتى يعود ماكان فى غابر الزمان
وتتحقق الوحدة والوفاق
بين الأسد والثور والشجرة .
ويرتبط الفكر بالعمل والأذن بالقلب
والإشارة بالمعنى .

إنه لا ينادى أبناء جلدته إلى الثورة ، ولكنه ينادى نيويورك البيضاء إلى الرجوع للحق . ولأنه أسود كان منطقيا أن يرى نيويورك السوداء ، وأن يتفهمها ، وأن يحمل قضيتها ، وأن يدق ناقوس الخطر أمام مانهاتان الظالم أهلها لأهل هارلم .

وإذا كانت رؤية الشعراء الثلاثة مختلفى الثقافات لنيويورك قد تباينت ، كما رأينا ، فقد توافقت كثيرا رؤية الشعراء الآخرين الثلاثة العرب ، واتحدت ، أو كادت أن تتحد مع رؤية لوركا السابقة ، أى الرفض . ولكن كيف كان هذا الاتحاد فى الرؤية ؟ وكيف أفضى إلى الرفض ؟ لقد اجتمع الشعراء العرب الثلاثة ـ أدونيس والبياتى وأبو سنة ـ على رؤية نيويورك من منظور عربى واحد تقريبا . فما ذلك المنظور ؟

كان أدونيس أسبق الشعراء الثلاثة إلى زيارة نيويورك والكتابة عنها ؛ فقد زارها ـ كما يستدل من بيانه فى آخر القصيدة ـ فى ربيع ١٩٧١ ، وكتب القصيدة فى « نيويورك » و« بكفيا » فى الفترة من ٢٥ آذار (مارس) الى ١٥ آيار (مايو) من ذلك العام . وهو يقيم رؤيته للمدينة على أساس أن نيويورك تمثل الحضارة الغربية الرأسمالية على وجه الأرض :

حضارة بأربعة أرجل ، كل جهة قتل وطريق إلى القتل ،
وفى المسافات أنين الغرق .

ثم يستمر الشاعر فيقدم ما يمكن أن يسمى المعالم الجغرافية لنيويورك ، وهى هنا المعالم السياحية المشهورة ، ولكن من منظوره الخاص . فنيويورك عنده امرأة يمثلها تمثال الحرية :

فى يد ترفع خرقةً يسميها الحرية
ورق نسميه التاريخ ، وفى يد
تخنق طفلةً اسمها الأرض .

وهى أيضا جسد بلون الأسفلت ، وجهها شباك مغلق ، لا يجد الشاعر من يفتحه ؛ لا الشاعر وولت ويتمان (ابن نيويورك فى القرن الماضى) ولا جسر بروكلين الذى سبق أن استوقف ماياكوفسكى ، وفتح به مغاليق كثيرة . بل إن أدونيس لا يجد الجسر يصل بين ويتمان ووول ستريت (حى المال بين الورقة ـ العشب (إشارة إلى عنوان ديوان ويتمان المشهور : أوراق من العشب) والورقة الدولار .

إن أدونيس هنا يرى نيويورك على هيئة لوحة يطوف بأبعادها . فهو ينتقل بعد ذلك إلى المعالم الأخرى المشهورة للوحة فيجعل منها مايشبه المحاور التى يدور حولها ، أو مايشبه الإشارات أو المؤثرات التى تستدعى مخزون الصور وردود الفعل عنده . فهو يتوقف عند ما يمكن أن يسمى ـ أو ماسماه هو فى الواقع ـ محور « نيويورك ـ هارلم » ويستدعى فى توقفه نهر الهدسون (أشهر أنهار المدينة الذى سبق أن استدعاه ماياكوفسكى خطأ) وتحمله صور البؤس التى ترتفع من حى الزنوج (هارلم) . ومثلما وقع ماياكوفسكى فى خطأ الخلط بين نهرى الهدسون والنهر الشرقى حين صور انتحار العاطلين

من فوق جسر بروكلين (الذى يقع على النهر الشرق لا الهدسون) وقع أدونيس هنا فى الخطأ ذاته ؛ فحى هارلم - من الناحية الجغرافية - أقرب إلى النهر الشرقى منه إلى الهدسون ، بل أقرب إلى نهر هارلم ، الذى يصل بين النهرين الكبيرين اللذين يحتضنان جزيرة مانهاتان . ولكن خطأ الشاعرين فى النهاية ليس شعريا ولا فادحا ، وهو خطأ الغرباء عموما .

وينتقل أدونيس إلى محور آخر فى لوحة المدينة التى يراها بعينين عربيتين ، ويسميه «نيويورك - ماديسون - بارك افينيو - هارلم» . ومرة أخرى نجد المحور الذى صنعه لا علاقة جغرافية له بخريطة المدينة . فشارعا ماديسون وبارك افينيو المتوازيان جنوب المتنزه الرئيسى (سنترال بارك) لا يصبان فى حى هارلم (شرق المتنزه) ، ولا يؤديان إليه مباشرة . ومرة أخرى أوقع الشاعر نفسه فى خطأ جغرافى بغير داع . ومن ثم علينا أن نتابع رؤيته للمدينة من واقع الجغرافيا الخاصة التى خلقها لها . فثمة علاقة بالطبع بين مفردات محور اللوحة ، أو يمكن أن توجد علاقة بين أى شارع فى نيويورك وحى هارلم على أساس اللون ، إذا أخذنا برؤية سنجور السابقة ، أو على أساس التضاد كما رآه أدونيس . وفى هذا المحور - على أية حال - يواجهنا عند أدونيس :

كسل يشبه العمل ، وعمل يشبه الكسل . .
القلوب محشوة إسفنجا ، .
والأيدى منفوخة قصبا .

ومن أكداس القذارة وأقنعة الامبايرستيت :
يعلو التاريخ روائح تتدلى صفائح صفائح . . .

ولو أن الشاعر ادخر «اقنعة الإمبايرستيت» للمحور التالى : «نيويورك - وول ستريت - الشارع ١٢٥ - الشارع الخامس» لكان أفضل ، لأن الإمبايرستيت ، أعلى ناطحات المدينة ، تقع على الشارع الخامس والشارع ١٣٤ . وفى ذلك المحور الأخير تواجهنا نيويورك فى رؤية تقوم على أسطورة ميدوزا اليونانية :

شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف
سوق العبيد من كل جنس . بشر يحيون كالنباتات
فى الحدائق الزجاجية .

ومع ذلك فنيويورك تعيد الشاعر إلى بيروت . وتحركه داخل نيويورك،وخارجها يعيده إلى خريطة بلاده التى تعشش فى رأسه . وتقيم صلة وثيقة بينها وبين خريطة نيويورك :

رأيت
الخريطة العربية فرسا تجرجر خطواتها
والزمن يتهدل كالخرج نحو القبر
أو نحو الظل الأكثر عتمة . نحو النار المنطفئة . .

وربما حجبته هذه الخريطة عن الرؤية الحرة لنيويورك ؛ فهى تحكمها وتوجهها :

وأعترف : نيويورك ، لك فى بلادى الرواق والسرير ،
الكرسى والرأس . وكل شىء للبيع : النهار والليل
حجر مكة وماء دجلة . . .

ومع ذلك أيضا فهو دائم العودة إلى فكرة المرأة التى يتمثل نيويورك فيها :

امرأة من القش والسرير يتأرجح بين الفراغ والفراغ

ولعل فكرة المدينة - المرأة التى سيطرت على رؤية الشاعر لنيويورك-قد حددت إلى درجة بعيدة هوية الشاعر وخلفيته الثقافية ، فالمرأة هنا متاع كما هى فى الثقافة العربية العامة ، وهى أيضا هدف للغزو والاقتحام كما هى فى ثقافة الشاعر الخاصة . والجغرافيا التى يتحرك عليها الشاعر فوق خريطة نيويورك وحولها ، دائمة الجذب للجغرافيا العربية ، ودائمة الاستدعاء للمقارنة والإدانة لكل من نيويورك والوطن العربى سواء بسواء . أما الاستثناء الوحيد هنا فهو «هارلم» . الحى الذى وجد فيه الشاعر عوضه عن العطن والفساد مثلما فعل سنجور :

أنت المحاة تمحو وجه نيويورك
أنت العاصف لتأخذها كالورقة وترميها
. . . هارلم ، نيويورك تحتضر وأنت الساعة .

هذه أبيات تذكرنا على الفور بأبيات سنجور عن هارلم . أما أدونيس فذهنه متيقظ للكثير من مفردات التراث العربى فى الحرية والمساواة (على بن محمد صاحب ثورة الزنج ، والنفرى ، وعروة بن الورد وأبو العلاء المعرى) مثلما هو متيقظ لكثير من مفردات التراث الإنسانى فى الحرية والمساواة أيضا (ماركس ، ولينين ، وماوتسى تونج ، وهوشى منه ، ولينكولن ، وويتمان) ، وهو يستنجد بهؤلاء جميعا أن يهبوا لنجدة نيويورك التى تستعصى على الإصلاح ، وتضطره إلى الخروج منها كما يخرج من سرير على حد قوله ، والعودة إلى بيروت «وردة الظلام والرمل» ليتوزع فيها بين أحيائها وناسها .

وهكذا يمكن القول إن رؤية أدونيس لنيويورك كانت من منظور عربى واضح ، وأنها استدعت الخلفية الثقافية (العامة والخاصة) للشاعر ، وأيقظتها . ومع ذلك يمكن القول أيضا إن هذه الرؤية رافضة وهجائية ، وليست نقدية فحسب . وبذلك تشترك فى سمة أساسية مع رؤية لوركا السابقة ، على الرغم من اختلاف التناول والخلفية الثقافية كما تبين فى هذا العرض .

لقد توقفنا طويلا أمام قصيدة أدونيس هذه لسببين أساسيين ، أولها أنها أطول القصائد الست موضوع هذه الدراسة إن لم تكن أطول ماكتب من قصائد عن نيويورك ، والآخر أنها طرحت الكثير من الرموز والمفردات الثقافية والشعرية التى سنجد لها صدى

واضحا فى القصيدتين العربيتين الأخريين . وسنعود إلى هذه الرموز والمفردات عند الحديث عن موضوع الرموز الخاصة فى القصائد الست .

وإذا كان أدونيس قد زار نيويورك فى مطالع السبعينيات ، فقد زارها البياتى فى خواتيمها تقريبا ؛ فبين القصيدتين نحو ست سنوات ، كما يكشف عن ذلك تاريخ كتابة الأخيرة (٩ مارس ١٩٧٧) . وإذا كان أدونيس قد أقام فى قصيدته السابقة قبرا لنيويورك دفنها فيه قبل عودته إلى بيروت ، فقد شاطره البياتى وأقام فى قصيدته قداسا جنائزيا لها . وإذا كان القداس الجنائزى يعنى الصلاة على الميت بما يسكن روحه فقد قصد البياتى ـ فى مفارقة من مفارقاته الشعرية ـ أن يزعج روح المدينة التى عدها مع زميله ميتة .

نيويورك فى رؤية البياتى :

وحش حجرى يتربع فوق الفولاذ المسنون .
بعين واحدة يرنو لليل المثقوب بطلقات رصاص ،
ينفث فى وجه الفجر دخانا ، ينشب فى لحم الساعات
مخالبه . يتمطى فوق رغاء الأصوات المسحوقة ...

وهى وحش ينبىء عن :

.... عامورة فى القرن العشرين
وسادوم
المجهول المعلوم
للأجساد البشرية فى علب الليل المهزوم .

ولكن الجغرافيا المكانية التى تحرك فيها البياتى أضأل بكثير من جغرافيا الرؤية الأدونيسية إذا صح التعبير ، فهو لا يذكر فى هذه الجغرافيا الخاصة التى اصطنعها سوى ثلاثة معالم على وجه التحديد . وهى الشارع الخامس ، وهارلم ، وتمثال الحرية . وهذه المعالم أشبه بمحاور الرؤية التى ترسم لوحة الوحش فى مفتتح القصيدة (تمثال الحرية) والظلام (الشارع الخامس) وصراع الألوان (هارلم) وبؤس الحياة التى أغرقها طوفان بشرى مهزوم ، لا يعرف الحب لأن (الحب دخان) ، والجنس «مأجور» ، والجريمة بالنقد ، و :

فى نقطة ضوء «والت ويتمن»
يبحث عن أمريكا فى أمريكا ....
من يبكى بين مخالب هذا الوحش الضارى . من ؟

إن الشاعر يرى ذلك الوحش الحجرى (تمثال الحرية) الرابض قرب البحر ، يعد نقود الصرافين ويقرأ طالعه فى سفر الرؤيا :

إعصار دموى يطفو فوق الكرة الأرضية . مصحوبا
بالهزات وبالرعد ، فيصبح هذا الليل نهارا والأسود أبيض
والأصفر أحمر
والأبيض أسود
والأحمر أصفر
وطيور من نار وحديد ، تستأصل هذا الوجع الأكبر .

ومع ذلك فالشاعر ـ بعد هذه الصورة الجميلة التى لم يذكر فيها تمثال الحرية باسمه ـ ينهى القصيدة برثاء مختزل يؤكد فيه نبوءة سفر الرؤيا :

أرثى للطوفان البشرى المهزوم وكهان الهيكل .

ومثلما كان القبر الذى رسمه أدونيس تقديريا يفهم ولا يبين ، كان القداس الجنائزى الذى خطه البياتى . ولكن هذه الرؤية البياتية للمدينة لاتستدعى شيئا من مقارنة أو شيئا من خلفية ثقافية على نحو مباشر كما حدث مع أدونيس ؛ فالخلفية الثقافية تسرى ببعدها الخاص داخل القصيدة دون إفصاح أو تعبير مباشر ، ذلك لأن الشاعر هنا يعلن رفضه ـ الذى سبق أن أعلنه مرارا ـ للرأسمالية التى تمثلها نيويورك ، ويرى فى هذه الرأسمالية عبودية واستغلالا وقتلا .. كل ذلك يأتى فى صور جزئية فنية موحية ، مثل صورة الوحش الذى «يعد نقود الصرافين» . ولكن الشعور بالغربة الذى يسرى داخل القصيدة أيضا ، أساسه الرؤية الرافضة التى قابل بها لوركا وأدونيس نيويورك ، وأيقظت فيها كل عناصر الهجاء والنقد والتجريح والتجريم ، على العكس من ماياكوفسكى الذى غنى على ليلاه إذا صح التعبير ، وسنجور الذى طالب بالدمج والتذويب بين نصفى المدينة ، الأبيض والأسود .

على هذا النحو من الرؤية الهجائية ، كتب أبو سنة قصيدته «رؤية نيويورك» التى كتبها فى ٢٤ مارس ١٩٨١ ؛ أى بعد نحو أربع سنوات من قصيدة البياتى ، وعشر سنوات من قصيدة أدونيس ، كما كتبت بعد عودته من زيارة لأمريكا فى الأشهر الأخيرة من العام السابق على تاريخ الكتابة . ومنذ اللحظة التى درجت فيها الطائرة على أرض المطار فى نيويورك والشاعر يتأهب للهجاء حتى قبل أن يرى المدينة ، فى صورة ذهنية فى الغالب :

توقفت وانفتح الفضاء
على جزيرة الرياح والصراخ والأضواء
مساحة شاسعة الأنحاء
من الزمان والمكان
وهذه نيويورك
تقرأ الطالع فى النجوم
وهذه نيويورك
تمتد فى الغيوم
ماكينة من الحديد والزجاج والأسلاك

وعلى الرغم من أن نيويورك قد حبتها الحضارة الحديثة بسطة واسعة فى التكنولوجيا،تحرم النازل من الطائرة الإحساس بانفتاح الفضاء، لما تتيحه له من الانتقال من بطن الطائرة إلى قلب المطار عن طريق أنبوب لا يرى منه الفضاء، فمن الواضح أن الشاعر عامل هذه التكنولوجيا المتقدمة كما يعامل مطار القاهرة حين يحيط الفضاء بالمسافر فور نزوله من الطائرة. ومع ذلك، أى مع اختفاء الفضاء، واستحالة رؤية نيويورك إلا بعد الخروج من المطار، وعدم محاولة الشاعر رؤية المدينة من أعلى قبل هبوط الطائرة؛ فالشاعر مستعد لهذه الرؤية الرافضة بإشاراته المتتالية حول جزيرة الرياح والصراخ .... الخ.

إن الشاعر لا يرى نيويورك تقرأ الطالع فى النجوم فحسب ـ مما يذكرنا بصورة قراءة تمثال الحرية لطالعه فى سفر الرؤيا عند البياتى ـ وإنما يراها أيضا ماكينة ضخمة و«تراكما من الأرقام فوق شاشة زرقاء»، ويرى عند بابها الشروق مضرجا على شواطىء الغروب، فيوقظ ذلك فيه خلفيته الثقافية:

تشردت عيونى الشرقية الأعماق
مابين وجه البدر والمحاق

ومثلما استنجد أدونيس بوالت ويتمان، ورآه البياتى يبحث عن أمريكا فى أمريكا، نجد أبو سنة يسأل نيويوركية عن شاعر الجزيرة القديم:

شاعر مهاتن والتخوم
سألتها عن والت ويتمان العظيم

ولكن الجواب سرعان مايأتيه مؤكداً أن شاعر المدينة لم يعد ويتمان، وإنما أصبح ماكينة عالية الرنين، تخرج الأوراق الخضراء من فئة الدولار؛ فماكينة صرف الدولار هى شاعرة المدينة، والمدينة نفسها «مدينة القيامة»، وفى مثل مدينة القيامة هذه يقال له ـ والصورة جميلة هنا ـ إنها بناطحاتها الشاهقة:

.... محاولة
لملء ذلك الفراغ بين الأرض والسماء

ومع ذلك ينجده صوت «ويتمان العظيم» فيصحح له فكرة القيامة بأنها «فقط علامة». وكأن ويتمان ـ هنا ـ هو عكاز الشاعر العربى، يظهر فى القصائد الثلاث؛ يوقظه أدونيس ليسر إليه بالكثير مما رآه فى مدينته، ويتذكره البياتى، ويسأل عنه أبو سنة؛ وما أحسب ذلك الحرص المتكرر على ويتمان إلا جزءا من الخلفية الثقافية العامة للشاعر العربى المعاصر، الذى استقر فى وجدانه وذهنه ـ من خلال الترجمات المتيسرة والتعميمات الإعلامية ـ أن ويتمان شاعر إنسانى عظيم. وما كان ويتمان على شىء من الإنسانية العظيمة؛ فشعره ـ بشهادة دارسيه من أهله ـ ذاتى إلى أبعد حدود الذاتية التى هى نقيض الإنسانية. «ومع أنك تستطيع أن تفتح ديوان «أوراق من العشب» فى أى مكان فيه تقريبا وتجد إشارة لفكرة ويتمان الأساسية عن الشاعر كضمير كونى، فإن نقطة انطلاق أى قارئ لويتمان هى قصيدته: «أغنية نفس»[3]. وإذا كانت هذه القصيدة الطويلة التى تجمع بين الغنائية والملحمية قد امتلأت بكثير من صور الانحطاط فى الذوق، والسماجة فى التعبير، والإملال فى التكرار، والتباهى الفارغ، فقد تضمنت مقدرة على متابعة التفاصيل الصغيرة بدقة تميز ويتمان فى أفضل حالاته، وإحساسا بعدم الثقة بالنفس والوحدة[4]. وقد سبق أن درس باحث مصرى، هو الدكتور عبد الوهاب المسيرى، شعر ويتمان وكتب عنه رسالة دكتوراه قدمها إلى جامعة «ريتجرز» فى أمريكا. وفى هذه الرسالة خرج بأن ويتمان لم يكن فى يوم من الأيام شاعرا إنسانيا كبيرا أو شاعرا ديموقراطيا، ولكنه كان فى قرارة نفسه وشعره شاعرا معاديا للإنسانية والتاريخ والتقدم[5].

وحتى إذا عذرنا أدونيس فى استنجاده بويتمان، فلا أحسب أن الشاعرين التاليين كانا محقين فى تقليد زميلهما. فهل خلا الشعر الأمريكى وخلت نيويورك من الشعراء حتى لم يبق سوى ويتمان؟ أليس فى جيمس رسل لوول، وروبرت فروست، وإزرا باوند، وكمنجز، وكارلوس وليامز، وروبرت لوول، ولانجستون هيوز ـ على سبيل المثال ـ ما يفى بأغراض شعرائنا حتى فى رؤيتهم الهجائية الرافضة لنيويورك؟ ولكن الأمر ـ كما قلت ـ هو أن اسم ويتمان استقر فى أذهان شعرائنا برومانتيكيته وذاتيته أكثر مما استقر أى اسم آخر!

على أية حال، لقد مضى أبو سنة فى رؤيته لنيويورك، فأضاف تمثال الحرية إلى الصورة التى رسمها للمدينة:

رأيته هناك عند نهر هدسون الحالم الحزين
مستسلما لهذه التساؤلات
تطرحها العيون
.... رأيته يخجل من أسئلتى
ودمعة تلوح فى الجفون
..... تركته يرنو بلا مبالاة إلى النهر القديم
منطويا كأنه يتيم.

وبالرغم من أن تمثال الحرية ـ المرأة عند أدونيس وفى الواقع، والوحش عند البياتى ـ يربض فى جزيرة الحرية الصغيرة داخل ميناء نيويورك، وداخل مصب الهدسون لاعند الهدسون كما تصوره الشاعر، ولا يرنو إلى النهر القديم وإنما يرنو إلى البحر الواسع، فإن الشاعر لم يضف برؤيته هذه أى جديد لرؤية صاحبيه السابقين، تماما مثلما لم يضف البياتى أى جديد إلى رؤية أدونيس. وبذلك تصبح رؤية الأخير أشبه بالرؤية الأم التى ربت رؤية الآخرين وأدارتها فى فلكها على نحو أو آخر، حتى مع اختلاف الرؤى الربيبة فى الصورة والتعبير؛ فالبياتى يرى نيويورك مدينة بلا

جبال ولا أمان ولا حب ولا حرية ، تمثل وجعا أكبر لطوفان بشرى مهزوم . وأبو سنة يراها مدينة آلات ورصاص وأنغام لا تعرف الربيع ولا الشعر، وتشرف على القيامة . وكل هذه رؤى خرجت ـ كما يخرج محفوظ الشاعر ـ من عباءة رؤية أدونيس المركبة المستقصية إذا صح التعبير ، بلا أى جديد أو إضافة سوى فى الصور الجزئية.

إن الرؤى العربية الثلاث هنا ، تمثل الخلفية الثقافية العربية تمثيلا صادقا إلى حد كبير. فهذه الخلفية تميل ـ كما كشفت القصائد الثلاث ـ إلى التعميم والتجريد ، وإهمال التفاصيل الصغيرة الموحية ، والوقوف عند العلامات الكبيرة الضخمة ، كأن يهتم الشاعر الذى يزور نيويورك بالناطحات والشوارع الكبيرة وتمثال الحرية وهارلم وقرية جرينتش وغيرها ، دون أن يلقى بالا إلى التفاصيل الصغيرة التى قد تقع عليها العين أو الحواس الأخرى ، فتضيف إلى رصيد الإنسان خبرة جديدة . وهذه الخلفية أيضا تميل ـ كما حدث هنا ـ إلى الرومانتيكية ؛ كأن تصبح نيويورك مدينة مخيفة فحسب ، يتجول فيها الشاعر مذعورا على الدوام ، فإذا صدقنا ذعره لم نصدق أنه مر بكل تلك المنغصات التى صورها ثم عاد سليما ليكتب قصيدته ، أو كأن تصبح نيويورك هى « المشجب » الذى يعلق عليه جميع انفعالاته السلبية ، بل كأن تتجمد جدلية الحياة ، وتصبح نيويورك ذات بعد واحد سلبا ـ وهو الغالب ـ أو إيجابا ؛ هجاء أو مديحا .

وعلى العكس من هذا كله كانت رؤية شاعر مثل ماياكوفسكى الذى تسلح برؤية واقعية لم تفزعه من المدينة الضخمة ، وإنما جعلته يتعامل مع هذه المدينة بصفتها تجربة حضارية حديثة لها مالها وعليها ما عليها ، شأن أية تجربة حضارية حديثة أخرى ، فى حين كان لوركا فى رؤياه أقرب إلى شعرائنا من حيث الخلفية الثقافية . أما سنجور فكان فى رؤياه لنيويورك وسطا بين ماياكوفسكى والآخرين مجتمعين . فهو لم يقم رفضه لنيويورك على انفعالات شخصية سلبية ، وإنما تعامل معها كابن ـ بالتبنى لا بالمولد ـ لمدينة كبيرة ، ورآها فى ضوء قضية محددة هى قضية الصراع بين الأبيض والأسود . والشعراء الثلاثة معا ـ ماياكوفسكى ولوركا وسنجور ـ لم يشغلهم كثيرا ما شغل شعراءنا من علامات المدينة ومعالمها الجغرافية والسياحية التى اتخذوها مداخل أساسية لرؤيتهم لها .

(ب) الموقف الفكرى

ينتمى الموقف الفكرى للشاعر إلى ثقافته الخاصة ـ أو خلفيته الثقافية الخاصة ـ أساسا ؛ وفى ضوء هذا الموقف يرى الموضوع أو الفكرة التى يعالجها فى شعره . ولايظهر موقف الشاعر الفكرى على نحو مباشر فى بيت أو صورة بالضرورة ، وإنما قد يسرى داخل عمله ولايبين إلا للمتأمل لعمله . وفى الحالتين لايمكن أن يخلو العمل الشعرى من موقف فكرى حتى لو كان هذا الموقف متناقضا أو مهزوزا .

وقد كان الموقف الفكرى لماياكوفسكى واضحا منذ بداية قصيدته حتى لمن لا يعرف أن صاحبها سوفيتى . فهو يستهل قصيدته بقوله :

أطلق ياكوليدج صيحة فرح !
فأنا أيضا لن أدخر الكلمات
عن الأشياء الجميلة
وليحمر وجهك خجلا من مديحى
ليحمر وجهك احمرار رايتنا ،
مهما كنت تمثل
ولايات أمريكية متحدة

فهو هنا يخاطب كالفن كوليدج رئيس الولايات المتحدة (عن الحزب الجمهورى) فى الفترة من ١٩٢٤ إلى ١٩٢٨ ، أى رئيسها وقت زيارة الشاعر لنيويورك . وهو ـ أيضا ـ يعبر فى الأبيات السابقة عن موقفه الفكرى من حيث الهوية الوطنية (كشاعر سوفيتى أحمر الراية) والهوية الثقافية (كشاعر مستقبلى معجب بجسر المدينة) . وبهذا الموقف الفكرى المحدد عبر الشاعر عن رؤيته للمدينة بغير رفض أو هجاء ، على العكس من لوركا الذى لم يكن رفضه تعبيرا عن موقف فكرى محدد فى الحقيقة ، بمقدار ما كان تعبيرا عن موقف عاطفى أقرب إلى موقف الرومانتيكيين من الطبيعة . فالموقف الفكرى للوركا هنا ـ برغم عدم وضوحه أو تحديده ـ يسرى فى القصيدة كلها ، ويصبح مضادا لموقف ماياكوفسكى ، على الرغم من صدورهما معا عن فكر واحد هو الماركسية . ومع أن ماركسية لوركا كانت مختلطة فى ذلك الوقت بالسيريالية إلى حد بالغ، فقد كانتا ـ معا ـ مختلطتين برومانتيكية ريفية إذا صح التعبير . ومن هذا الخليط الذى قد يبدو غير متجانس رأى أمريكا ونيويورك . وربما تكشف عن ذلك الأبيات التالية من قصيدة أخرى له بعنوان « أغنية إلى والت ويتمان » ؛ وهى قصيدة طويلة هجا فيها ويتمان العجوز ، ونعى عليه فيها انحطاطه وشذوذه الجنسى وإفساده للشباب . وفى خاتمتها قال مخاطبا ويتمان :

نم ، فلا شىء باق
إن رقصة الجدران تهز المراعى .
وأمريكا تغرق نفسها فى فيضان الآلات والدموع
إنى أريد الريح القوية لأعمق الليالى
أن تذرو الزهور والكلمات من القبو
الذى تتمدد فيه نائما ،
وأن يعلن صبى أسود

للبيض عابدى الذهب
حلول حكم كوز الذرة.[٦]

إن لوركا يرفض مجتمع الآلات وعابدى الذهب، ويفضل عليه مجتمع الطبيعة والعلاقات البسيطة المتحررة من قيود المال والاستغلال. وهذا هو موقفه الفكرى كما تكشف عنه قصيدته «الفجر»، التى يرى فيها نيويورك ملطخة من الجهات الأربع بالظلام والطين والعفن. وفى ضوء هذا الموقف الفكرى قام رفضه الهجائى للمدينة /العلاقات، لا المدينة /الجغرافيا. ولكن الذى يطالع شعر لوركا الآخر - حتى فى ديوانه «شاعر فى نيويورك» - يشعر بأن صاحبه يعادى المدينة الكبيرة، ويميل إلى الطبيعة والريف. وهذا نفسه - فى النهاية - موقف رومانتيكى.

وعلى العكس من لوركا كان موقف سنجور واقعيا. وإذا كانا يشتركان فى تعاطفهما القلبى مع الزنوج. وبغضهما لأضرار الحضارة الحديثة كما تتمثل فى المدينة الكبيرة، فإن سنجور يفترق عن زميله بعد ذلك ولا يشاركه رومانتيكيته. فهو لا يرفض نيويورك كما رفضها لوركا. وإنما يرفض أن تكون نيويورك ساحة فناء لبنى جنسه. ويجد الدواء الواقعى فى ذوبان البيض والسود فيها؛ فهى مدينة - كممثلة لدولة كبيرة - تحتاج إلى الأسود حاجتها إلى الأبيض. وتحتاج إلى الوحدة بين الفكر والعمل.

وعلى العكس أيضا من هذا الموقف الفكرى الواقعى نجد موقف الشعراء العرب الثلاثة موقفا رومانتيكيا تقليديا شبيها بموقف لوركا، على الرغم من أن الشعراء الثلاثة قد تجاوزوا هذا الموقف فى كثير من أشعارهم الأخرى. ولكن يبدو أن الشريان الرومانتيكى الكامن فى ثقافتنا كان أقوى من أن يضيق عليه، ولاسيما فى حالة الغربة التى تستنفر مثل هذا الشريان الكامن. وفى الوقت نفسه - أى مع تحرك هذا الشريان ونشاطه - تتحرك - أيضا - الخلفية أو الثقافة الخاصة للشاعر، وهى ثقافة غذتها - بلا شك - شكوك كثيرة مضادة فى مجال السياسة حول نيويورك التى تمثل أمريكا.

ليس المطلوب من الشاعر أن ينبهر بما يراه، سواء أكان ذلك نيويورك أم غيرها، فهذا موقف رومانتيكى كذلك. وإنما المطلوب أن يتحرر من النظرة الضيقة أو الأحادية التى تتعامل مع المشهد على أساس أنه أبيض فحسب، أو أسود فحسب. وليس على الشاعر جناح إذا تمسك بذاتيته. ولكن عليه أن يكون واقعيا فى نظرته أو رؤيته.

(ج) الرموز الخاصة

يعد الرمز بوجه عام عملية طبيعية فى صنع الشعر. شأنه فى ذلك شأن المجاز والصورة والإيقاع. والهدف من هذه العملية هو تبسيط أو «فك» التعقيد الذى يميز الفكر والتجربة عن طريق التعويض بشئ عن شئ أو أشياء أخرى. ويستخدم الرمز بهذا المعنى إما منبها أو إشارة أو دعوة لعمل شئ ما. وهو - أيضا - وسيلة من وسائل التعبير عن وحدة الإدراك والتجربة؛ بل إنه يؤدى دور «المشجب» الذى تعلق عليه المعانى والدلالات، فضلا عن أنه يساعد على تكثيف التأثير العاطفى للتجربة موضوع التعبير الأدبى.

والرمز ينقسم عادة إلى نوعين:

١ - رمز عام أو شائع بين الناس، مثل اليد المضمومة رمزا للقوة والتهديد بها، والحمامة رمزا للسلام، والتاج رمزا للسلطة، والماء رمزا للنقاء، الخ.

٢ - رمز خاص غير شائع بين الناس، يخلقه الأدباء والشعراء ولايمكن عزله عن السياق الذى جاء فيه. وهو يختلف - بهذه الصورة - من أديب أو شاعر إلى آخر، مثل رمز «البطة» فى مسرحية «البطة البرية» لإبسن، الذى لايظهر معناه إلا من خلال النص نفسه.

هذا النوع الأخير من الرمز هو الذى يهمنا فى هذا السياق؛ لأنه مصدر مهم من مصادر «الصورة» فى الشعر بصفة خاصة؛ والصورة هى الجسر الذى يصل بين خيال الشاعر وخيال القارئ.[٧]

غير أننا نلتقى فى القصائد الست بثلاثة أنواع من الرموز الخاصة:

١ - الرمز البسيط الذى لايكشف إلا عن معنى واحد محدد. ومن أمثلته «لوحة العذراء بأحد المتاحف» رمزا للعناية فى التصوير حين يحملق فيها المصور المبتدئ عند مايا كوفسكى؛ و«الأعمدة الأربعة» عند لوركا رمزا للجهات الأربع. و«حضارة بأربعة أرجل» رمز الحيوانية عند أدونيس (لعله يقصد: بأربع أرجل؛ لأن الرجل مؤنثة!)، و«الوحش الرابض قرب البحر» رمز تمثال الحرية عند البياتى.

٢ - الرمز المركب الذى يكشف عن أكثر من معنى. ومن أمثلته قول مايا كوفسكى:

إنى أحملق فى الجسر
مثلما يحملق رجل من الإسكيمو
فى قطار. وهو فاغر الفم

فرجل الإسكيمو هنا رمز للبدائى البعيد عن الحضارة الحديثة. والقطار من رموز هذه الحضارة. والحملقة مع فتح الفم تلقائيا هى رمز الدهشة كما هو معروف.

٣ - الرمز الثقافى الذى يحمل إشارات معينة من ثقافة الشاعر أو الثقافة العالمية. ومن أمثلته قول سنجور لنيويورك: «هذا أوان المن والسلوى»؛ فالمن والسلوى هو الطعام الذى أنزله الله على بنى إسرائيل فى فترة الأربعين عاما التى قضوها تائهين فى سيناء بعد خروجهم من مصر فى الزمن القديم؛ وقول

اودونيس «شبح ميدوزى يرتفع بين الكتف والكتف.» فميدوزا هى بطلة الأسطورة اليونانية التى كان الرجال يتحولون إلى حجارة إذا نظروا فى وجهها، ثم نجح أحدهم فى أن يضع أمامها مرآة فنظرت فى وجهها فتحولت فى الحال إلى حجر، وكذلك قول البياتى: «موسيقى تعلن عن عامورة فى القرن العشرين وسادوم المجهول المعلوم»؛ فعمورة وسدوم هما المدينتان (الشاميتان) اللتان دمرهما الله لفسادهما فى الزمن القديم.

ومن الملاحظ أن لوركا وأباسنة لم يستخدما سوى الرمز البسيط، وأن أدونيس كان أكثر الشعراء الستة استخداما للرموز الثقافية فى صورة حشد هائل للإحالات على التراث العالمى بوجه عام، والنيويوركى والأمريكى بوجه خاص. وبدون هذا الشرح الوفير يتعذر على القارئ - عربيا أو غير عربى - أن يتابع القصيدة؛ ففيها عشرات من أسماء الأشخاص والمدن والجامعات والشوارع والمؤسسات الأمريكية التى تحتاج إلى قائمة لشرحها، وتمثل فى الوقت نفسه رموزا من النوع الثالث الثقافى. ولكنها رموز من الكثرة المفرطة بحيث لم تتحملها القصيدة، ولا كانت - فى الوقت نفسه - فى حاجة إليها أصلا.

يقول أدونيس - على سبيل المثال - مخاطبا لنكولن:

وفيما أنظر إليك بين المرمر فى واشنطن، وأرى من
يشبهك فى هارلم، أفكر: متى تحين ثورتك الآتية؟
ويعلو صوتى: حرروا لنكولن من بياض المرمر...

والمرمر هنا رمز لتمثال لنكولن الضخم المصنوع من المرمر الأبيض، الذى يجلس وسط قاعة فسيحة للزوار مغطاة بالمرمر الأبيض أيضا فى واشنطن العاصمة. ولكن كم قارئا يعرف هذه المعلومة؟!

وقد استعان أدونيس فى قصيدته بنوع آخر من الرموز - جاراه فيها البياتى بعد ذلك - يتمثل فى إيراده لكلمات أو عبارات إنجليزية مثل قوله:

نيويورك SUBWAY + IBM آتيا من الوحل والجريمة
ذاهبا إلى الوحل والجريمة

وكأن الحروف العربية التى رسم بها الأسماء الإنجليزية الكثيرة للأشخاص والأماكن التى أوردها قد فرغت فاضطر إلى الاحتفاظ لهاتين الكلمتين برسمها الإنجليزى! والأولى اختصار لاسم شركة الأجهزة الحاسبة والآلات الكاتبة والألكترونية المشهورة اليوم، والأخرى معناها قطار الأنفاق الكهربائى، وكلاهما فى نيويورك.

وإذا جاز الاحتفاظ برسم اسم الشركة السابق مختصرا كما هو فلا يجوز الاحتفاظ برسم الكلمة الأخرى التى كان من السهل ترجمتها، لأنها ليست مقصورة على نيويورك كالأولى؛ ففى مدن العالم الكبرى - بل فى بعض مدن العالم الثالث - قطارات للأنفاق، وبعضها ظهر قبل قطارات نيويورك.

ويبدو أن البياتى قد استهواه هذا التقليد دون تمحيص فأورد فى قصيدته نصا لعبارتين بالإنجليزية فى مقطعين متتاليين: يقول فى أولهما (رقم ٤):

فى FIFTH AVENUE ينطفئ النور

أى: فى الشارع الخامس ينطفئ النور.

ثم يقول فى المقطع الآخر (رقم ٥)

TELL ME WHAT WAS THAT?

اى: قل لى ماذا كان ذلك؟ وكان يجب وضع فاصلة بعد TELL ME حتى تصح الكتابة.

ولكن: هل كان السياق فى الحالتين بحاجة إلى هذا العبث الذى انفرد به شاعرنا بغير تبصر؟!

لقد كان إليوت غير عابث حين شحن الأبيات الأخيرة من قصيدته «الأرض الموات» (معذرة لمن ترجموها بالأرض الخراب!) بعبارات أربع لغات أجنبية؛ فقد كان السياق يقتضى مثل هذا الشحن اللغوى، ولكن أدونيس والبياتى جاءا بما لم يأت به الأوائل.

ثانيا - بنية القصيدة

مهما تعددت معانى بنية القصيدة فلابد أن تلتقى عند نقطة جوهرية، هى وحدة نمو القصيدة وتتابعها نفسيا وعضويا. فكل قصيدة عالم خاص متميز خلقة ولفظا، وعالم له منطقه أو تتابعه الذاتى الخاص، الذى يخلقه الشاعر وينظمه. والوحدة التى تجمع بين أجزاء هذا العالم هى البنية. والمفروض فى هذه البنية أن تقوم على التماسك والعضوية بين أجزائها المختلفة. ولكن قد تكون البنية فى أظهر معانيها هى الهيكل الخارجى للقصيدة، أو هذا هو مظهرها الخارجى، على حين يكون مظهرها الداخلى هو نسيج القصيدة، أى عناصر الإيقاع واللفظ والمجاز والعلاقات بينها، مما يخلق الصور والرموز فى النهاية.[٨]

والذى يهمنا فى هذه المعانى هو معنى البنية كوحدة لتتابع القصيدة ونموها، أى وحدة التدفق الشعرى؛ وهى وحدة عضوية بغير شك، مهما اتخذت القصيدة من أشكال غنائية.

وبهذا المعنى تواجهنا القصائد الست بنوعين من البنية الشعرية:

١ - البنية البسيطة، أى وحدة التدفق الشعرى على نسق واحد. كما فى القصائد الغنائية القصيرة. وتمثلها هنا قصيدة «الفجر» للوركا وحدها؛ فهذه القصيدة أشبه بنفس شعرى واحد ومركز. وقد ساعدها على ذلك شكلها الغنائى القصير الذى اتخذته.

٢ ـ البنية المركزية ، أى وحدة التدفق الشعرى على نسق متعدد كما فى القصائد الملحمية ؛ وتمثلها هنا القصائد الخمس الباقية ، مع التفاوت فى الطول ؛ فهذه القصائد الخمس ـ ماعدا قصيدة نسر بروكلين ـ مكونة من قطاع أو لوحات مقسمة بأرقام تتراوح بين ثلاثة عند سنجور وأبى سنة ، وعشرة عند أدونيس ، وأربعة عشر عند البياتى .

أما قصيدة «جسر بروكلين» لماياكوفسكى فهى مركبة البنية ، على الرغم من استغنائها الشكلى عن المقاطع واللوحات . فبعد أن وقف الشاعر على الجسر ، وراح يرى المدينة من خلاله ، ويلتقط التفاصيل الموحية واحدة بعد الأخرى :

لم يعد سوى طيوف ساكنيها
تتسلق وهج نوافذها الساطع
والقطارات التى تجرى على قضبان مرفوعة فوق عمد
تئز بتؤدة
...والأشرعة المارة من تحت الجسر
تبدو أصغر من الدبابيس .

وفجأة وسط الترقب لمزيد من الصور أو التفاصيل يقول الشاعر :

لو أن نهاية العالم حلت
ومزقت الفوضى كوكبنا إربا ،
لما بقى سوى هذا الجسر ،
يرتفع عاليا من وسط غبار الدمار
وكما يعاد تركيب السحالى الضخمة العتيقة ،
من العظام التى تفوق الابر نعومة
كيما تسمق فى المتاحف ،
سينجح عالم جيولوجيا العصور ،
فى إعادة تركيب عالمنا المعاصر
من فوق هذا الجسر
وسوف يقول :

وهكذا يكون الشاعر قد مهد لدخول صوت آخر مع صوته عند منتصف القصيدة . وعندئذ يسلمه الميكروفون إذا صح التعبير . فيتولى عالم الجيولوجيا هذا التعبير ، فيحدثنا عما كان من أمر ذلك الجسر ومدينته ، ويرسم لنا لوحة من التاريخ والواقع المندثر فى الخيال . حتى يصل إلى قرب نهاية القصيدة . فيشير مرة أخرى إلى صاحبه الشاعر ، ويعيد إليه الميكروفون لينهى القصيدة بقوله :

جسر بروكلين ـ
نـــعـم ...
ياله من شئ رائع !

وهكذا أيضا يسرى تدفق القصيدة على نحو طبيعى ، لاحاجة فيه إلى التقطيع والفقرات أو غيرها ، ولايشعر قارئها بأى هبوط عند أى انتقال .

وأما القصائد الأربع الأخرى ذات الفقرات فأولها قصيدة سنجور ، التى يلعب فيها صوت الشاعر الدور الأوحد فى التعبير ، ولكنه قسمها إلى ثلاثة مقاطع على أساس جدلى ، طرفاه صورتا نيويورك المتناقضتان (البيضاء فالسوداء) ، وحاصله التوفيق بين التناقض والمصالحة بينهما . وخلال ذلك تتدفق مقاطع القصيدة واحداً وراء الآخر دون نبو أو هبوط ، على العكس من المقاطع الثلاثة فى قصيدة أبى سنة ، التى لايجمعها سوى وحدة الموضوع ؛ فكل منها يمكن أن يكون قصيدة مكتفية بذاتها ، مستقلة بعنوانها أيضا (شاعرة المدينة ـ مدينة القيامة ـ نصب الحرية) ، ويسهل فصل كل منها عن الأخرى . وربما ـ لهذا السبب ـ كان من الأفضل أن يأتى المقطع الثالث محل الثانى (مدينة القيامة) الذى يصنع بهذا الترتيب المقترح ذروة مطلوبة فى مثل هذه الحالة من استقلال المقاطع ، بدلا من الذروة المضادة التى يشعر بها القارئ ، ولاتستدعيها الوحدة العضوية بين المقاطع .

أما قصيدة أدونيس المكونة من عشرة مقاطع متفاوتة الطول فتشارك قصيدة أبى سنة (أو بالأحرى تشاركها قصيدة أبى سنة) فى استقلال المقاطع واكتفائها الذاتى ، ولكنها تتميز بخاصية واضحة كتلك التى أخذها العقاد من قبل على شعر شوقى حين بدل ترتيب الأبيات فى إحدى قصائده . فالمقاطع العشرة فى هذه القصيدة لايربطها رابط حتمية التسلسل ، كأن ينبع المقطع الواحد من سابقه ويؤدى بالضرورة إلى لاحقه ، كما فى الدراما على سبيل المثال . وبذلك يمكن إحلال أى مقطع محل الآخر ، ويمكن إعادة ترتيب المقاطع على نحو عشوائى كما ترتب أوراق اللعب ، مع حذف المقطع الأخير الذى عاد فيه الشاعر إلى بيروت ، فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة .

وفضلاً عن هذه الخاصية السلبية فى قصائد المقاطع هذه نجد خاصية أخرى أكثر سلبية فى بنية القصيدة ، وتلك هى ما يمكن أن نسميه «الثرثرة الشعرية» التى لاتضيف إلى المجرى العام لتدفق القصيدة . ومن أمثلته البارزة استطراد الشاعر فى المقطع السادس بغير داع يستدعيه التدفق الشعرى . فبعد أن يطالب بتحرير لنكولن من المرمر ، كما سبق أن أشرنا ، يطالب أهله ـ فى الغالب ـ بأن يدعوه يقرأ صاحب الزنج والأفق الذى قرأه ماركس ولينين وماو والنفرى .

...والنفرى ، ذلك المجنون
السماوى الذى أحل الأرض وسمح لها أن
تسكن بين الكلمة والإشارة . وأن يقرأ
ماكان يود أن يقرأه هوشى منه ، عروة بن الورد :
«أقسم جسمى فى جسوم كثيرة ...» ولم يعرف عروة

بغداد ، وربما رفض أن يزور دمشق . بقى حيث
الصحراء كتف ثانية تشاركه حمل الموت . وترك لمن
يحب المستقبل جزءا من الشمس منقوعا فى دم
غزالة كان يناديها : حبيبتى ! واتفق مع
الأفق ليكون بيته الأخير .

فى هذا النموذج استطرد الشاعر بغير داع مرتين : مرة عند النفرى وأخرى عند عروة . وإذا جاز الاستطراد عند النفرى لداعى تعريف الأجانب به مثلا ، فلا يجوز عند عروة ولاسيما بعد شطرة بيته المقتبسة .

هاتان الخاصيتان ، خاصية انعدام الوحدة العضوية بين مقاطع القصيدة ، وخاصية الثرثرة الشعرية ، تظهران أيضا فى قصيدة البياتى بين المقطع الأول ، والمقطع الأخير . فعلى الرغم من قصر المقاطع الأربعة عشر عموما نجد من اليسير إبدال مقطع بمقطع ، وتقديم مقطع على آخر ، كما نجد من اليسير حذف بعض المقاطع نهائيا فلا يحدث أى خلل فى بنية القصيدة . وإليك مثلا :

جنرالات وملوك مأجورون
من كل القارات ، برسم البيع ، هنا ، فى أفلام
الجنس الممنوع وفى إعلانات الصابون

٩

ادفع دولارا ، تقتل إنسانا ، باسم القانون

١٠

لمغنى الشارع فى هارلم
وجه عجوز ، خشبى ، محزوز ، نائم
تحت رماد الصيف الزنجى الراحل

١١

سيدتى تبحث عنى ، وأنا أبحث عنها فى الطوفان
ضلت قدمى فى أبراج الفولاذ المسنون وضاع العنوان

١٢

الحب دخان

هذه خمسة مقاطع لايؤدى كل منها للآخر ؛ ومن السهل أن نضع ١٢ محل ٨ ، ٩ محل ١٠ ، ١١ محل ٨ ، وهكذا من السهل أيضا – بترتيبها الراهن – أن نحذف المقطع ١٢ نهائيا فلا يأتى بعد ١١ ؛ لأنه فى النهاية تقريرى لاينبع من المقطع ١١ ولايؤدى إلى المقطع ١٣ الذى يعود فيه الشاعر إلى تمثال الحرية ، ذلك الوحش الرابض قرب البحر .

والسبب فى هاتين الخصلتين السلبيتين مركب فى الحقيقة ؛ أحد عناصره هو الذاتية التى غرق فيها شعراؤنا ؛ وأحد عناصره الأخرى هو الغنائية التى درج عليها شعرنا ؛ وأخيرا يأتى عنصر الخبرة بالدراما ؛ وهى خبرة ماتزال ضعيفة فى تراثنا الشعرى المعاصر وفى أيدى شعرائنا المعاصرين . وأهم ماتطرحه هذه الخبرة على الشاعر هو دقة التصميم الواجبة فى مثل هذه القصائد الطويلة التى يقطعها أصحابها عفويا وكيفما اتفق .

الخلاصة :

نخلص من هذه الدراسة المقارنة بين القصائد الست هنا إلى أن المدينة الكبيرة تجربة حضارية قبل أن تكون موضوعا للشعر أو النثر ، وهى تجربة تستدعى المعايشة قبل أن تستدعى المفارقة . كما نخلص إلى أن الشعراء الذين يغتربون بالزيارة أو الإقامة فى مدينة أجنبية يميلون عادة إلى مرافقة خلفيتهم الثقافية – عامة أو خاصة – والتوكؤ عليها عند تعاملهم مع هذه المدينة أو تلك ؛ فالمدينة الأجنبية تستفز فيهم تلك الخلفية الثقافية وتوقظها عند تفاعلهم معها وكتابتهم عنها بوجه خاص ، وتؤثر عندئذ فى رؤيتهم لها وموقفهم الفكرى منها ، تماما مثلما تؤثر فى مفردات التعبير ، سواء كانت هذه المفردات صورا أو رموزا . كما نخلص إلى أن شعراءنا بصفة خاصة مايزالون يعاملون التجارب الحضارية – كالمدن الكبرى – بإحساس الرومانتيكى ذى البعد الواحد، أو الرافض المتعلق بأهداب الطبيعة . ونخلص كذلك إلى أن خبرة شعرائنا بالتفاصيل الصغيرة الموحية مازالت محدودة ، وأن خبرتهم الغنائية أو الذاتية قد أصبحت من الهيمنة عليهم بحيث تربك خروجهم إلى نطاق الخبرة الموضوعية أو الدرامية بما تقتضيه من تصميمات تقنية (فنية) دقيقة ، وربما تؤدى إلى الكثير من الثرثرة التى نجدها فى شعرنا الحديث . ولكن من المؤكد أن هذه كلها انعكاسات لخلفيتنا الثقافية التى تكبت فينا حرية الحركة ، كما تكبت فينا المرونة فى الاستجابة .

الهوامش :

(١) جسر بروكلين : W. Barnston, ed., Modern European Poetry, Bantam Books, N. Y., 1970pp. 407-411.

الفجر :
J. Gili, ed., Lorca, Penguin Books, London, 1960, pp. 76-77.

نيويورك :
J. Read and C. Wake, eds., Senghor, Oxford University Press, Oxford, 1965, pp. 155-157.

قبر من اجل نيويورك : الآثار الكاملة لادونيس ، ج ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ، ص ص : ٦٤٥ ـ ٦٧٣.
قداس جنائزى إلى نيويورك : مملكة السنبلة لمبياتى ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ص ص : ٤٩ ـ ٥٦ .
رؤية نيويورك : البحر موعدنا لأبي سنة ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ، ١٩٨٢ ص ص : ٦١ ـ ٦٧ .

(٢) انظر مادة والمستقبلية » فى :
J. Shipley, A Dictionary of World Literature, Littlefield, Adams and Co., N. Y 1968, pp. 189-190.

(٣) Donald Barlow Stauffer, A Short History of American Poetry, A Dutton Paperback, N. Y., 1974, p. 141.

(٤) Ibid., pp. 142-145.

(٥) انظر عرضا لهذه الرسالة فى كتابنا : قضايا ومسائل فى الأدب والفن ، كتاب الإذاعة والتليفزيون ، القاهرة ، ١٩٧٥ ص ص : ١٣١ ـ ١٣٨ .

(٦) J. Gili, op. cit., p. 88.

(٧) راجع فى هذا الموضوع :
W. Irmscher, The Nature of Literature, Holt, Rinehart and Winston, Inc., N. Y., 1975, pp. 69-72.

(٨) R. Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, Routledge and Kegan Paul, London, 1973, pp. 76-77 and 183-185.



العمى فى مرآة الترجمة الشخصية

طه حسين وفيد مهتا

فدوى مالطى - دوجلاس

المقارنة نوع من الرؤيا . وتشتمل الرؤيا فى هذا البحث على مقارنة بين سيرتين ذاتيتين لكاتبين ضريرين ، هما طه حسين وڤيد مهتا Ved Mehta .

يعتبر كتاب «الأيام» لعميد الأدب العربى من أروع المؤلفات العربية المعاصرة[1] . وتنبع أهميته من طبيعته كأثر تاريخى واجتماعى ، فضلا عن أنه يعبر عن صراع شخص كفيف ، هو من أعظم المفكرين والأدباء المعاصرين[2] .

أما ڤيد مهتا ، فهو كاتب هندى ينتمى إلى الهندوسية ، كف بصره فى طفولته ، ويعيش الآن فى الولايات المتحدة الأمريكية . ولقد ألف باللغة الإنجليزية أربعة عشر كتابا ، وصدرت ترجمته الشخصية «فيدى» Vedi فى عام ١٩٨٢ . ويعتبر فيد مهتا من أشهر المؤلفين فى أمريكا[3] .

ولاشك فى أنه لا يوجد تأثير مباشر أو متبادل بين طه حسين وڤيد مهتا ؛ فمن المؤكد أن طه حسين لم يقرأ كتاب فيد مهتا الذى صدر سنة ١٩٨٢ ، والاحتمال بعيد فى أن تكون لڤيد مهتا معرفة ما بطه حسين .

فما المقارنة أو - بالأحرى - ما مفهوم الأدب المقارن فى هذا البحث؟ يجب الإشارة منذ البداية إلى أنه ليس ضروريا أن يقوم الأدب المقارن على التأثير والتأثر ، أى على مسألة صلة تاريخية بين مؤلفين معينين ؛ فليست المسألة فى هذه الحالة مسألة تشتمل على مجرد مفهوم للأدب المقارن أو حتى النقاد الذين يعتمد عليهم الباحث ليثبت معناه الخاص[4] . إن المسألة مسألة منهجية أساسية . وقد يتساءل المرء : هل من الواجب أن يظل النقد الأدبى حبيس الإطار الفكرى والتاريخى لفلسفة القرن التاسع عشر الوضعية؟ أم أن عليه أن يفيد من إنجازات المناهج النقدية الآنية التى تسود العلوم الإنسانية فى القرن العشرين؟ وتجدر الإشارة إلى أنه حتى علم التاريخ قد اقتبس منهج المقارنة من خلال المجال المسمى «التاريخ المقارن» ، ذلك الذى يبحث المقارنة بين تطورات ومؤسسات تاريخية ، دون حدوث أى تأثير بينها .

وإذا لم يكن هدف المقال إيضاح التأثير ، فما الهدف لدينا إذن؟ نزعم - فى الحقيقة - أنه من المفيد للنقد والأدب معا أن يقارن باحث الأدب المقارن بين أدباء مختلفين (أو بين آداب مختلفة) من مجموعات لغوية مختلفة ، للتساؤل عن كيفية معالجتهم الأدبية عندما يتناولون المسائل والقضايا نفسها . وأحسب أن عملية المقارنة تخسر كثيراً إذا قامت بين كتب تختلف فى شكلها ، أو جنسها الأدبى ، أو القضايا التى تتناولها . ويحتاج الناقد - لكى تكون المقارنة مفيدة - إلى دراسة التوازيات على مستوى التشابهات والاختلافات ، بحيث يكون الأدب المقارن سياقا للقراءة والفهم .

عندما يقرأ قارئ كتابا فى تراث ما - سواء كان واعيا أو غير واع - فهو يدركه من خلال سياق هذا التراث. وينبغى لوظيفة الأدب المقارن أن تفهم كنوع خاص من القراءة «السياقية» التى تستغل أكثر من تراث واحد. بمعنى أننا نقرأ كلا من الكتابين فى سياق الآخر؛ فالنظر إلى كتاب واحد يعطينا سياقا للثانى.

كيف نفهم إذن طه حسين وقيد مهتا من خلال هذه النظرية؟ أولا: يترتب على ما قلته آنفا عن عملية المقارنة أنه، كلما زاد عدد المسائل المشتركة بين النصين، سهل النظر إلى الهموم الخاصة للمؤلفين المختلفين وتراثهما.

ومع «الأيام» و«ڤيدى» نحن إزاء عدة عناصر مشتركة:

أولا: يمثل كلا النصين ترجمتين شخصيتين.

ثانيا: كف بصر كل من المؤلفين فى أوائل عمره؛ ولذلك يتناول كل منهما مسألة العمى على مستويات مختلفة.

ثالثا: وهذا عنصر يبدو أقل وضوحا: ينتمى كلا الكاتبين إلى العالم الثالث[٥].

ويقودنا هذا العنصر الأخير إلى نقاط مهمة ترتبط بالدراسات السائدة فى الأدب العربى، التى تقوم على مقارنته بالأدب الغربى عادة[٦]، وهو ما يمكن رده إلى سببين؛ الأول يتعلق بقضية التأثير؛ فالكثيرون يجمعون على أهمية دراسة تأثير الأدب الغربى فى الأدب العربى، وبخاصة فى استفادة الأخير من الأجناس الأدبية التى سادت فى الغرب. أما السبب الثانى فيتحدد فى شهرة الأدب الغربى، والنظر إليه بوصفه نموذجا يحتذى. وفى الحقيقة، فإن ثمة ارتباطاً بين السببين؛ إذ تومئ عملية المقارنة إلى رغبة الباحث فى إثبات أن الأديب المتأثر ند للأديب الذى أثر فيه. وهذا النوع من الدراسات مهم ومفيد، لكنه ينتمى إلى مجال آخر.

وعندما نقوم بمقارنة بين مؤلفين من العالم الثالث نحصل على نتائج أكثر أهمية من النتائج التى نحصل عليها من المقارنة بين الأدب العربى والأدب الغربى؛ إذ تبرز قضية العلاقة بالغرب فى معظم بلاد العالم الثالث التى تتمتع بتراث أدبى وحضارى طويل، احتك بالحضارة الغربية وأدبها؛ ومن ثم يعيش كتاب هذه البلاد، ويكتبون، فى مجتمع يحيا صراعا بين القديم أو التقليدى والحديث. ونحن نستطيع أن نقارن - على سبيل المثال - بين وجود التقاليد فى كلا النصين. وتمتد هذه المقارنة إلى كيفية انعكاس مسألة الحديث والتقليدى، والغرب والشرق، فى كلا النصين. وسوف نكتشف - من خلال تحليلنا - ارتباط هذين الموقفين - أى الحديث والتقليدى - بالعمى وأهميتها بالنسبة إليه.

لكن العمى يبدو ذا دلالة من حيث هو موقف للتعبير عن نفسية صراع الحديث والتقليدى، كما أن له أهمية خاصة فى تحديد خصائص الترجمة الشخصية نفسها؛ وذلك لانه يمكننا أن نرى كلا النصين مرآة للعمى. ويمكننا أن نرى أى نص بوصفه مرآة للمجتمع أو للذات. فعلى النحو الذى يوضحه جابر عصفور فى دراسته الأساسية عن طه حسين، كان طه حسين يمتلك وعيا عميقا بهذه المسألة[٧]. لكن الترجمة الشخصية تمثل نوعا خاصا من المرآة؛ لأن موضوعها هو المؤلف نفسه، فيصبح النص فى هذه الحالة مرآة تعكس المؤلف، بحيث يكون مؤلف النص فى الوقت نفسه كاتب النص وموضوعه.

وكلا النصين يتناول العمى على مستويين مختلفين؛ أولهما عمى المؤلف، أى كاتب النص؛ وثانيهما عمى البطل أى موضوع النص. البطل مصاب بالعمى؛ فالكتاب إذن حكاية رجل ضرير، من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن هذا البطل الكفيف يتحرك من خلال رؤية مؤلف مصاب بالآفة نفسها، أى أن ذات المؤلف هى ذات وموضوع فى وقت واحد. ولا يقف كاتب الترجمة الشخصية الضرير عندحد الكتابة عن نفسه أو نظرائه، بل إن بإمكانه أن يتقمص رجلا آخر بصيرا، وفى كلا الحالين نصبح إزاء موقف يشكل جزءاً من رؤية الترجمة الشخصية. وبما أن العمى يمثل محور النصين فهو - بدوره - يلقى ضوءاً على مرآة الترجمة الشخصية.

تقودنا مسألة رؤية الترجمة الشخصية إلى خاصية أخرى، تتعلق بكون النصين ينتميان إلى فن القص (narrative). فكتاب «ڤيدى» منقول إلينا من خلال ضمير المتكلم، أما كتاب «الأيام» فهو منقول، كما لاحظ عدد من النقاد، من خلال ضمير الغائب[٨]. وقد أوضح ڤيليب لوجون (Philippe Lejeune) فى دراسته البارعة عن الترجمة الشخصية المسماة «ميثاق السيرة الذاتية» (Le Pacte Autobiographique) أن لدينا إمكانات عدة تتعلق بنوعية الراوى فى السيرة الذاتية. وتمثل رواية الضمير الغائب واحدة من هذه الإمكانات. وتتمثل النقطة المهمة فى هذه الحالة فى أن الظاهرة التى يسميها لوجون «ميثاق السيرة الذاتية» موجودة بلاشك فى نص «الأيام».

ونستطيع أن نقول إن أى طراز أدبى - قصصيا كان أو غير قصصى - يتألف من ميثاق معقود بين المؤلف والقارئ. ويتعلق هذا الميثاق بنوعية الطراز بالذات - كالميثاق الروائى أو الميثاق التاريخى - على سبيل المثال.

ويشتمل ميثاق السيرة الذاتية على تعاقد ضمنى مؤداه أن المؤلف وبطل الرواية شخصية واحدة، أيا كان الضمير الروائى فى النص. ويتم عقد هذا الميثاق بطرائق عدة. ومن بين الطرائق التى يذكرها لوجون، والمستخدمة عند طه حسين، ثمة إشارات إلى اسم البطل (خصوصا عندما يكون الشخصية نفسها كالمؤلف)، وثمة إشارات إلى المعلومات الشخصية التى

تتطابق مع ما نعرفه عن المؤلف؛ بمعنى أن المؤلف والبطل الرئيسي يمثلان الشخصية نفسها، بالرغم من وجود رواية الضمير الغائب[٩].

وكما هو معروف، يتكون كتاب «الأيام» من ثلاثة أجزاء، نشرت في سنوات مختلفة، وقد طبع الجزء الأول سنة ١٩٢٦ والجزء الثاني سنة ١٩٤٠. أما الجزء الثالث فنشر أولا مسلسلاً في مجلة «آخر ساعة» سنة ١٩٥٥ وتم نشره في كتاب سنة ١٩٦٧[١٠]. لكننا نزعم أنه بالرغم من اختلاف تاريخ الطبع تمتلك الأجزاء الثلاثة من الكتاب استمراراً أدبيا يبدو واضحا. ولا يرجع ذلك إلى طبيعة النص بوصفه سيرة ذاتية فحسب، بل يرجع – بالمثل – إلى المعاني الموجودة في النص نفسه. ونستطيع أن نصف الأجزاء بصورة عامة بأن نقول إن الجزء الأول يبحث البيئة الريفية، ويبحث الجزء الثاني البيئة الأزهرية، أما الجزء الثالث فيتناول الحياة الجامعية في مصر وفي الخارج. ويلاحظ الناقد مباشرة من هذا النظر السريع أن للنص تطوراً زمنياً، بمعنى أن النص يبدأ بطفولة البطل وينتهي به أستاذاً في الجامعة.

أما كتاب «ڤيدي» فيحكي لنا طفولة ڤيدي وتربيته. وهو البطل الرئيسي، حيث تربى في مدرسة داخلية للعميان، كان يقيم فيها طوال يومه. وعلى هذا النمط يصور لنا الكتاب حياة ڤيدي وتعليمه الخاص، وتدريبه الذي لقيه في هذه المدرسة ويصف الكتاب أيضا زياراته – أثناء فترات معينة – لعائلته، وأخيرا مغادرته المدرسة.

ووالد ڤيدي طبيب هندوسي، درس في الغرب، وأصبح واعيا، بوصفه موظفا في إدارة الصحة العامة، بمشكلة العميان في القرى، أولئك الذين كانوا يعيشون – كما قال لابنه – كالحيوان الجريح، فأراد لهذا السبب الاستقلال الكامل لڤيدي، بالرغم من عاهته. وبالإضافة إلى ذلك لم يكن اختياره هذه المدرسة عرضيا؛ فمدير المدرسة هندي مسيحي، درس في أمريكا؛ فلابد في هذه الحالة من أن تكون معرفته الخاصة بالتدريس للمكفوفين «تقدمية»[١١].

وكانت هذه المدرسة مؤسسة خاصة بالمكفوفين اليتامى. ولقد عاش ڤيدي في هذه البيئة طفلاً ضريراً غنياً وسط الأطفال الفقراء المكفوفين.

وكما هو واضح، فإن كتاب «ڤيدي» محصور في طفولة البطل، بينما تمتد سيرة طه حسين الشخصية من الطفولة إلى سن الكهولة والنضج. ولكي يتناول تحليلنا المعاني والأساليب المرتبطة بالعمى فلا مناص من أن نفحص الأجزاء الثلاثة لـ «الأيام». ولكي نقارن – مثلا – بين الموقف من مسألة الغرب في النصين، أو بين تجربة كل من المؤلفين مع الكتابة البارزة للعميان، برايل Braille، يجب علينا أن نمد التحليل إلى الجزء الثالث من «الأيام». ولهذا سوف نعتبر الأجزاء الثلاثة ميدانا واحدا للمقارنة.

وقبل أن نبدأ التحليل ينبغي أن نوضح أن اهتمامنا ينحصر في النصين ذاتهما فحسب، بمعنى أننا لا نبحث عن واقع تاريخي ما في حياة مؤلفي الكتابين، بل إن مبدأنا التحليلي لا يفارق النص. وبالتالي فإن نتيجة البحث ليست تخمينا لواقع العمى في حياة الكاتبين، بل تتضمن واقع العمى في النصين وأثره في تطورهما.

كتابة العمى

لعل أهم سؤال نستطيع أن نطرحه بالنسبة إلى كاتبين ضريرين هو السؤال الذي يرتبط بنوعية الكتابة (écriture) نفسها. وقد عرضت جانيت مالكولم Janet Malcolm كتاب «ڤيدي» قائلة إن النص مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل»[١٢]. فما معنى الكتابة من خلال نظرية العمى؟ وبناء على ذلك ما الذي نقصد إليه عندما نتكلم عن كتابة العميان؟ فلنطرق هذا السؤال من وجهة نظر أخرى. كيف تختلف كتابة راو ضرير عن كتابة راو بصير؟ أي كيف يصور لنا الضرير عالمه الخاص؟ وكيف يستخدم أساليب الكتابة ومفاهيمها ليبلغ هذا الهدف؟[١٣].

ونبدأ فنقول إن كتابة العمى تتميز بخاصة مؤداها أن المعرفة برمتها تجيء إلينا من خلال الحواس اللابصرية، كالسمع واللمس والشم – على سبيل المثال. ومن الجدير بالذكر أن واحداً من التأثيرات الناتجة عن الاعتماد على الحواس اللابصرية يتكون – أيضاً – من تغيير دور الإدراك اللابصري نفسه. إن حضور الحواس اللابصرية في النص لا يعني – بالضرورة – أي ارتباط بالعمى؛ فمن الواضح – مثلا – أن المبصرين يستخدمون أشكال الإدراك اللابصرية مع الأشكال البصرية في الوقت نفسه. فلكي يرتبط استخدام المعرفة اللابصرية بعمى الراوي، يجب استخدام هذه المعرفة اللا بصرية بطريقة مغايرة لطريقة استخدام هذه المعرفة عند شخص مبصر. فالسمع – على سبيل المثال – يستخدم – أحيانا – بطريقة عادية وليس بوصفه وسيلة للتعيين. وعندما يسمع الشخص حواراً ما ويرد عليه، يختلف هذا عن استخدام حاسة السمع لتعرف شيء ما أو حتى شخص ما.

وعندما نقول إن معرفة العالم تشتمل على معرفة لا بصرية، نقصد استخدام الحواس – ما عدا البصر – لتعرف الأشخاص والأشياء. وإذ نظرنا مرة أخرى إلى ملاحظة جانيت مالكولم عن نص «ڤيدي» بأنه مكتوب من خلال نظرية «العمى الكامل» أدركنا أن هذه الملاحظة تقوم على استخدام ثابت لكتابة العمى؛ لأننا نشارك ڤيدي في اكتشافه اللا بصري لبيئته.

ومن أهم الحواس اللا بصرية المستخدمة فى الاستكشاف الأعمى حاسة اللمس. ويستخدم النص اللمس ـ أولا ـ وسيلة من وسائل المعرفة الشخصية بالناس. وعلى سبيل المثال، عندما وصل ڤيدى إلى المدرسة، لمسته أياد كثيرة مرحبة به فكادت تدغدغه[١٤]. وعندما تعرف ابنة مدير المدرسة الطفلة التى كانت فى سريرها، قادته والدتها إلى السرير، حيث «وضعت يدى فيه ولمست ساقين تركلان»[١٥]. وحينما دخل قاعة النوم للمرة الأولى لمسه الأولاد[١٦].

ويمتد استخدام حاسة اللمس وسيلة إلى إدراك أشياء أخرى. فعندما يصف ڤيدى ـ على سبيل المثال ـ الكتب المستعملة فى المدرسة، يصفها من خلال أغلفتها. ولقد كان لكتاب القصص المأخوذة عن الكتاب المقدس «غلاف أملس متين». يذكره بـ «تمثال طويل من الرخام»[١٧]. أما الكتاب المدرسى للمرحلة الأولى فكان له «غلاف خشن من القماش»؛ بينما كان لكتاب الأساطير «غلاف نحيف من الكرتون»[١٨].

واستغلت المدرسة حاسة اللمس ـ أيضاً ـ بوصفها وسيلة تعليمية. فقد عرف الأولاد ـ على سبيل المثال ـ أشكال الحيوانات من خلال لمس لعب على شكل الحيوانات. ويصف ڤيدى طيراً كـ «شئ منفوش منتفخ، ومصنوع من القماش»[١٩].

أما حاسة السمع فهى مستعملة للتعيين، بالنمط نفسه المستخدم فى حاسة اللمس، بمعنى أنها موجودة كى تدل على شخص ما أو على صفة شئ ما. ولقد كان ڤيدى يعرف بوصول مدير المدرسة من خلال معرفته طريقة مشيه: «خطوات يسيرة، سريعة، تفرقع على الأرض العارية»[٢٠]. وعندما تعارك ڤيدى مع أحد الأولاد فى المدرسة عرف بوصوله. لأنه سمع «قدميه الجلديتين ترتطمان بالسلم»[٢١]. وعندما رجع ڤيدى إلى بيته وجد نفسه فى المطبخ وهو يساعد أحد الخدم. وكان هذا الخادم يفرقع بلسانه ويهز رأسه. وعرف ڤيدى أن الخادم يهز رأسه لأن الفرقعة كانت ناحية الشمال مرة، وناحية اليمين أخرى[٢٢].

وتتحدد أهمية الحواس اللا بصرية فى نص «ڤيدى» فى وجودها على المستوى النصى مهما اختلفت زاوية نظرنا إليه؛ بمعنى أن النص يعطى الصدارة للمعرفة اللا بصرية. حيث نظهر فى أدق الأشياء الموصوفة، فيحس القارئ مباشرة بالعمى.

وتقود كتابة العمى فى «ڤيدى» ـ أيضا ـ إلى الانغماس فى عالم المكفوفين أو فى العالم كما يدركه المكفوفون؛ أو تقودنا ـ بالأحرى ـ إلى طريق الإدراك عند العميان كما يريد المؤلف أن يتصوره القارئ. وتتضاءل الصدمة الأولى لهذا الإدراك الجديد بسبب انغماس البطل ـ ومن ثم القارئ ـ اجتماعيا فى عالم المكفوفين، أى مدرسة العميان بالذات، فيتدعم ـ لذلك ـ هذان النوعان من الانغماس. لكن التمييز بين الاثنين يظل ماثلا. فقد كان بإمكان ڤيدى أن يصف الحوادث فى المدرسة بطريقة محايدة. وقد استطاع أن يقول لنا ـ على سبيل المثال ـ إن المعلمة، الآنسة ميرى، عبرت الغرفة لتصل إلى مقعد طالب آخر. لكننا نقرأ عوضا عن ذلك «سمعت رجلى الآنسة ميرى العاريتين ترتطمان وهى تمر إلى كرسى باران (Paran)»[٢٣]. وهذا هو ـ فى الواقع ـ ما يكون كتابة العمى الثابتة فى نص «ڤيدى».

أما فى نص «الأيام» فلدينا ظواهر متنوعة تختلف عن نص «ڤيدى». ويزداد تعقد هذا الأمر لأن كتابة العمى ليست موجودة بالدرجة نفسها فى الأجزاء الثلاثة بكاملها. لكننا نستطيع أن نقول ـ بصورة عامة ـ إن نص طه حسين ـ على عكس نص ڤيد مهتا ـ لا يعطى الصدارة لكتابة العمى بل يدفعها إلى الوراء.

إن كتابة العمى فى الجزء الأول من «الأيام» ضئيلة، بالرغم من أن الصبى ـ أو صاحبنا ـ الذى يمثل بطل «الأيام» قد أصيب بالعمى، وبالرغم من تمثله بأبى العلاء المعرى[٢٤]، أى بشخصية ضرير؛ ذلك لأن طبيعة النص لا تدل ـ بشكل ثابت ـ على كتابة العمى فى الجزء الأول. كما أننا نقرأ عن «السائل» الذى وضع فى عينى الصبى فى الصفحات الأولى[٢٥]. بمعنى أن للقارئ معرفة ما بكف بصر البطل. ولكن يظل النص على مستوى ما نصا بصريا. إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح. أو على الأقل نصا غير أعمى. فنحن نقرأ ـ على سبيل المثال ـ وصفا دقيقا وبصريا لسيدنا وهو فى طريقه إلى الكتاب: «وكان منظر سيدنا عجبا فى طريقه إلى الكتاب وإلى البيت صباحاً ومساءً. كان ضخماً بادناً، وكانت دفيته تزيد فى ضخامته. وكان كما قدمنا يبسط ذراعيه على كتفى رفيقيه»[٢٦]. إن الاختلاف بين «ڤيدى» و«الأيام» واضح.

لكن هذا لا يعنى عدم وجود أمثلة فى الجزء الأول من «الأيام» تشير إلى أثر استخدام الحواس اللا بصرية، ومن ثم تقترب من كتابة العمى. وعندما يأخذ سيدنا بيد الصبى ـ على سبيل المثال ـ نقرأ: «فما راع الصبى إلا شئ فى يده غريب، ما أحس مثله قط. عريض يترجرج، ملؤه شعر تغور فيه الأصابع. ذلك أن سيدنا قد وضع يد الصبى على لحيته»[٢٧]. ويشبه هذا المثال طريقة ڤيدى التى سميناها كتابة العمى؛ ذلك لأن البدء بوصف الشئ والاستغراق فى هذا الوصف. ومن ثم تعيينه. يشير إلى حضور الحواس اللا بصرية. ومن هنا فإن هذا المثال يكاد يكون شاذا فى الجزء الأول من «الأيام».

والمثال التالى يعد أكثر اقتراباً من استخدام الحواس اللا بصرية. فعندما جلس الصبى فى حلقة شيخ «.. إلى جانب عمود من الرخام لمسه فأحب ملاسته ونعومته..». «حينئذ تمنى

«أن يمس أعمدة الأزهر ليرى أهى كأعمدة هذا المسجد»[٢٨] . ويشتمل هذا المثال – فعلا – على دفع المعرفة اللا بصرية إلى الأمام . وهو نموذج لطريقة استخدام المعرفة اللا بصرية فى الجزء الأول من «الأيام» . فالمعرفة اللا بصرية لا تستعمل فى هذه القصة لتعيين الشئ . إن الراوى يعلن أن الصبى جالس بجانب «عمود من الرخام» قبل أن يفسر أنه لمس هذا العمود ، وقبل أن يعطينا إحساسه من خلال لمسه . فليست حاسة اللمس مستخدمة لكى يخبرنا الراوى عن جلوس الصبى الى جانب العمود الرخامى . ويمثل هذا اللمس – بالإضافة إلى ذلك – أول إدراك لا بصرى فى القطعة النصية الطويلة . فقد سبق فى هذه القطعة – قبل ذكر اللمس – وصف طويل لدخول الصبى إلى الحلقة وشعوره بها .

إن استغلال الحواس اللا بصرية فى نص الجزء الأول من «الأيام» يختلف اختلافاً أساسياً عن استغلالها فى نص «قيدى» ، وذلك أنها لا تستخدم عادة لتعيين الأشخاص أو الأشياء . لا نزعم – طبعا – أن الحواس اللا بصرية ليست موجودة ، فأمثلة السمع فى النص كثيرة ، إذ يسمع الصبى صوت الشاعر[٢٩] وأصوات النساء[٣٠] والنغمات[٣١] والقصص والأحاديث[٣٢] .. الخ . لكن المهم هو مغزى الحواس اللا بصرية أو دورها النصى بالنسبة إلى ما أسميناه المعرفة اللابصرية (أى تعيين الأشخاص والأشياء – على سبيل المثال) .

ونستطيع أن نقول – نتيجة لذلك – إنه بالرغم من أن الجزء الأول من «الأيام» يدفع الإدراكات اللابصرية أحيانا إلى الأمام . وبالرغم من أنه يتناولها أحيانا على طريقة عمياء ، فليس هذا ثابتا أو متكرراً . أى أنه لا يسمح لنا بأن نزعم أنه يمثل حقا كتابة العمى .

إذا نظرنا إلى الجزء الثانى من «الأيام» أدركنا أنه يمثل ، بلا شك ، المستوى الأعمق لكتابة العمى فى النص . ونستطيع أن نقول إن الكتابة قد أصبحت فى الجزء الثانى كتابة عمى بدرجة أكبر ، بمعنى أن نوعية النص تغيرت بحيث يجد القارئ نفسه منغمسا فى عالم أقرب إلى عالم المكفوفين . وهو ما لم يتعود عليه فى الجزء الأول .

وجدير بالذكر أن الصفحة الأولى من الجزء الثانى تقدم معرفة الفتى ببيئته من خلال حواسه اللا بصرية :

«فإذا تجاوز هذا الباب أحس عن يمينه حرا خفيفاً يبلغ صفحة وجهه اليمنى . ودخاناً خفيفاً يداعب خياشيمه . وأحس من شماله صوتاً غريباً يبلغ سمعه ويثير فى نفسه شيئاً من العجب»[٣٣] .

وعرف بعد ذلك أن هذا الصوت «قرقرة الشيشة»[٣٤] وبدأ الفتى يستخدم هذه الأشياء التى يحسها دلائل على واقع عالمه المادى[٣٥] . فعندما يسمع صوتا ما يعرف اتجاهه ومن ثم تظهر هذه المعرفة من خلال النص وأهميتها بالنسبة لإدراكه للأشياء . فالراوى يقول مثلا :

«حتى إذا بلغ من هذه الطريق مكانا بعينه سمع أحاديث مختلفة تأتيه من باب قد فتح عن شماله ، فعرف أنه سينحرف بعد خطوة أو خطوتين إلى الشمال ليصعد فى السلم»[٣٦] . أو «دعاه صوت الببغاء إلى أن ينحرف نحو اليمين»[٣٧] . حتى معرفته بالوقت كانت مرتبطة بالأذان[٣٨] .

ويقود هذا الاعتماد على حاسة السمع الفتى إلى الاهتمام بالأصوات . لقد كان واعيا بنوعية الأصوات واختلافها ، بحيث بدأ – مثلا – يميز بين أصوات الشيوخ فى درس الفجر وأصوات الشيوخ أنفسهم فى درس الظهر[٣٩] . حتى الظلمة فى عالم الفتى كان لها «صوت»[٤٠] . هذا الانغماس فى الأصوات مستمر فى كل من الجزء الثانى والجزء الثالث من «الأيام» . ولعل أهم مثال لعلاقة الفتى الخاصة بعالم الأصوات هو «الصوت العذب» فى الجزء الثالث . فهذا الصوت ، صوت المرأة التى سيتزوجها ، هو العنصر الذى يغير حياة الفتى أحسن تغيير ، ويساعده على أن يدرك الحياة بطريقة مختلفة[٤١] .

ولدينا – بالإضافة إلى حاسة السمع – أمثلة لحاسة اللمس . إذ يتكلم الراوى فى الجزء الثانى عن «شوق» الفتى إلى صندوق عرفه فى طفولته . أراد أن «يمس الصندوق ويجلس عليه ويمسح بيده الصغيرة خشبه الأملس»[٤٢] . ينبغى أن نقول بكل إنصاف إن علاقة هذا المثال بمسألة كتابة العمى علاقة معقدة . فمن ناحية ، ليس اللمس مستخدما لتعيين الصندوق . ومن الممكن أن توجد إرادة لمس الصندوق عند شخص مبصر . لكن من ناحية أخرى يقع هذا الوصف فى عالم كتابة العمى بسبب الاستخدام الخاص لحاسة اللمس . من حيث الارتباط بين البطل والصندوق ، مما يسمح لنا بأن نشعر بطريقة الإدراك لشخصية مكفوف .

والتعيين من خلال اللمس فعلاً موجود ، إذ نقرأ – على سبيل المثال – عن أحد شيوخ الفتى :

«وقد عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته ، فقد أقبل على مكان درسه لأول مرة مهرولا كما تعود أن يمشى . فعثر بالصبى وكاد يسقط من عثرته . ومست رجلاه العاريتان اللتان خشن جلدهما يد الصبى فكادت تقطع»[٤٣] .

نرى من هذا المثال وجود الحاستين معا : اللمس والسمع . ولننظر بدقة فى المثال نفسه وخصوصا فى قول الراوى «عرف الصبى رجليه قبل أن يسمع صوته» . مما يدل على أن جزءاً من أهمية الحكاية يتحدد فى انعكاس الوضع الذى قد تعود عليه الفتى بالنسبة إلى حواسه . فمعرفة رجلى الشخص قبل صوته ليس أمرا عاديا لو افترضنا أن الصوت يكون عادة النوع الأول

من المعرفة للبطل الضرير . وتمثل هذه القطعة النصية الشاذة مثالاً لكتابة العمى ،وتدل فى الوقت نفسه على الأهمية العامة للسمع من حيث هو وسيلة لتعيين الأشخاص والأشياء لدى الفتى المكفوف .

لكن طه حسين يجاوز فى نصه دفع الأصوات إلى الأمام كوسائل للمعرفة والتعيين . إن استخدامها أسلوبياً يدل أحياناً على نوع من الصورة البلاغية التى تمثل ـ بدورها ـ استغلالاً لكتابة العمى فى النص . ونجد مثالاً بارعاً لهذه الظاهرة فى الجزء الثانى ، إذ نقرأ عن وصول شخص ما : «ويد هذا الصوت تقرع الباب وعصاه تقرع الأرض »[٤٤] .

هذه الأداة البلاغية هى ـ فى الحقيقة ـ استعارة مكنية ؛ وتتكون فى هذا النص من استعمال الصوت دلالة على الشخص . فالصوت لا يمكنه أن يمتلك يداً أو عصا . بل يمتلكها صاحب الصوت فقط .

تؤدى هذه الاستعارة المكنية إلى نقطتين ؛أولاهما: لدينا المعنى المجازى الذى يعبر الصوت من خلاله عن الشخصية . ثانيتهما : لدينا المعنى الحرفى الذى يدل ـ بدوره ـ على انفصال الصوت كصفة عن الشخص . ويجوز ، بناء على ذلك ، للصوت ألا يعتمد نصياً إلا على نفسه ، ومن ثم لا يتعلق ـ كما تعودنا ـ بالجسم أو الشخص المناسب ، مما يتيح لنا أن نتكلم عن وجود ما يمكن تسميته ببلاغة العمى فى نص طه حسين ؛ وهى التى تعتمد على بلاغة الوصف لسببين ، يرجع السبب الأول منهما إلى أن هذه الصور البلاغية تستغل أهمية الحواس اللابصرية للوصف ، ويرتبط السبب الثانى بتركيب هذه الصور البلاغية . على أساس غيبة الوصف والتعيين البصرى .

لقد أوردنا مثالاً لهذه الظاهرة مع « الصوت العذب » الذى يستخدم ـ أحياناً فى النص ـ ليدل على شخصية أثرت كثيراً فى حياة البطل . لكن العلاقة بين الصوت وصاحبته لا تتحدد لنا إلا بعد جزء غير قصير من النص[٤٥] .

ويساعدنا هذا المثال ـ والمثال السابق عن الصوت الذى قرعت يده الباب ـ على إدراك العالم اللابصرى . لكنهما يحولان إدراكنا أيضا إلى وجهة أخرى معينة ، لأننا نحس من خلال عينا بعمى المؤلف بانتفاء معرفتنا الكاملة ببيئته . وندرك هذه البيئة كخصائص جزئية ، إذ يجرد الراوى الأشخاص ـ من وجهة نظر ما ـ من صفاتهم ، عندما يتكلم عن الأصوات بطريقة منفصلة . ويذكرنا ـ عندما يشير الراوى إلى صفة وليس إلى شخص ـ بإدراكه وبمعرفته المحدودة بسبب عاهته . ويشتمل هذا الإدراك على بعض صفات الشخص . ونحس ـ من خلال هذه الأمثلة التى يضاف إليها المثال عن الرجل الذى عرفت رجلاه قبل سماع صوته ـ أننا إزاء إدراك غير كامل أو محدد ، أو ـ بعبارة أخرى ـ ترغمنا بلاغة طه حسين المكفوف على مواجهة العمى بوصفه نقصا .

ولذلك يختلف نمط نص طه حسين عن كتابة ڤيد مهتا الأعمى . فالأخير يدل على معرفة كاملة ببيئته عندما يشير دائماً إلى قدرته على استخدام الحواس اللابصرية لتعرف الأشخاص والأشياء ، ويخلق ڤيد مهتا فى كتابه وهم العالم المتماسك ؛ بمعنى أننا عندما نسلم أنفسنا إلى النص وإلى تعرف الدنيا من خلال الحواس اللابصرية ، يظهر العالم فى النص متماسكا ، ونصلنا المعرفة النهائية من خلال الراوى الضرير وحواسه .

ولكن التماسك الذى يخلقه ڤيد مهتا يشتمل على العمى الكامل من خلال كتابة العمى الثابتة . ويتمثل أثر نص ڤيد مهتا المدهش فى إرغامه القارئ على المواجهة المباشرة لعالم المكفوف ، بوصفه عالماً يختلف اختلافاً أساسياً عن عالم القارئ . ويمكننا أن نزعم أن ڤيد مهتا ـ بواسطة دفع كتابة العمى إلى الأمام ـ قد دفع العمى إلى الأمام ، من حيث هو ـ أى العمى ـ عالم مدرك متميز .

أما نص طه حسين فيبدو من وجهات نظر عدة بعيداً عن هذه الظواهر . وقد أشرنا إلى أن كتابة العمى لم تكن واقعة فى مقدمة النص ، خصوصاً فى الجزء الأول لـ « الأيام » ؛ بمعنى أن القارئ لا ينغمس مباشرة فى العالم المدرك للعميان . أما فى الجزء الثانى ، فيزداد مثل هذا الانغماس ، مما يدل ـ أولاً ـ على أن كتابة العمى ـ التى مثلت أسلوباً ثابتاً فى نص ڤيد مهتا ـ تمثل عند طه حسين ـ على العكس ـ وسيلة أدبية يقوم بها الكاتب ، ويمنحها الصدارة فى أجزاء معينة من النص فقط . ويشير استخدام كتابة العمى بدرجة أكبر فى الجزء الثانى من «الأيام» إلى وجود البطل فى بيئة جديدة يجب عليه أن يتعود عليها ويتعرف أشياءها وأنماط الحياة فيها .

ونستطيع أن نقول إن نص ڤيد مهتا واع بإرادة تصوير العالم من خلال حواس الراوى الضرير ؛ ولهذا يبدو ـ إلى حد ما ـ محبوساً فى سجنه الأسلوبى ، بينما يظهر نص طه حسين وكأنه أكثر حرية بالنسبة إلى معالجة كتابة العمى بوصفها وسيلة أدبية ؛ وذلك لأنه ليس مهتما بالدرجة نفسها بالتصوير الثابت للعالم المدرك . ويحرره ذلك فيمكنه من التلاعب بهذه العناصر الإدراكية ، ومن ثم خلق بلاغة العمى .

وعندما نقارن بين نص طه حسين ونص ڤيد مهتا نلاحظ أن نص طه حسين يتجنب هذه الناحية للعمى ـ كعالم مدرك ومتميز ـ على الأقل لمدة غير قصيرة . لكن هذا العنصر ليس العنصر الوحيد الذى يتناوله المؤلفان . وكما سنوضح من خلال تحليل العناصر الأخرى ، سنجد أن طه حسين يدفع بموضوع ما إلى الأمام ، بينما يفعل ڤيد مهتا العكس .

العمى والألم

وكتابة العمى تمثل عنصراً واحداً فقط من العناصر المتعلقة بالعمى فى النصين موضوع الدراسة . وإذا رجعنا إلى

مفهوم المرآة وارتباطها بالعمى، أدركنا أن هذا العنصر يدل على طبيعة الترجمة الشخصية من حيث هي كتابة، ومن حيث هي مرآة تعكس ـ فى هذه الحالة ـ المؤلف الضرير. لكن ماذا عن بطل الترجمة نفسه؟ وما أثر العاهة عليه وكيف يتفاعل معها؟

لاشك فى أن هنالك موقفاً مهماً جداً بالنسبة لهذا الموضوع فى كلا السيرتين، هو الألم بطبيعته الجسدية والنفسانية، ومن ثم الغضب. لكن تناول النصين لهذا العنصر يختلف اختلافاً أساسياً؛ فبينما دفع طه حسين كتابة العمى إلى الوراء، فقد دفع عنصر الألم إلى الأمام. أما ڤيدى مهتا، فالعكس، بمعنى أنه دفع كتابة العمى إلى الأمام لكنه دفع عنصر الألم إلى الخلف.

يحكى لنا الراوى فى بداية الجزء الأول من «الأيام» قصة الصبى المشهورة وهو يتناول الطعام مع عائلته. أراد أن يجرب الأكل «بكلتا يديه» فضحك إخوته «وأما أمه فأجهشت بالبكاء. وأما أبوه فقال فى صوت هادئ حزين: ما هكذا تؤخذ اللقمة يا بنى. أما هو فلم يعرف كيف قضى ليلته»(٤٦).

فهذه القصة تقدم ـ بطريق مذهل ـ المهانة والألم المرتبطين بعاهة العمى. ونكتشف عمق الألم عند الفتى عندما يقول الراوى إنه «لم يعرف كيف قضى ليلته». ونلاحظ من هذه الحكاية نوعين من الألم؛ الأول هو ألم الضرير الذى ينبع من إحساسه بأنه غير قادر على شىء عادى كالأكل. أما الألم الثانى فينبع من العزلة. ونتيجة لهذا الحادث حرم الفتى «على نفسه ألواناً من الطعام»، كما أخذ يأكل أحياناً «فى حجرة خاصة»(٤٧)، بمعنى أن الفتى اعتزل الناس.

وتأتى هذه الحكاية أيضاً فى الموضع النصى الذى يبدأ الفتى فيه بالتمثل بأبى العلاء المعرى(٤٨)، الشاعر العباسى الذى عرف عنه الشعور بالمرارة واعتزال حياة الناس. وهو ما يستمر ـ بالإضافة إلى ذلك ـ خلال الأجزاء الثلاثة للنص. ونجد أيضاً فى الصفحات الأولى للجزء الأول حديث الراوى عن ذلك «السائل» الذى كان يوضع فى عينى الصبى «المظلمتين» و«يؤذيه»(٤٩)؛ أى أن الألم بطبيعتيه الجسدية والنفسانية يظهر* بدءاً من الصفحات الأولى للجزء الأول من «الأيام»، بحيث يشكل الجو العام الذى نكتشف من خلاله بقية الكتاب.

لكن وعى الفتى بهذه العاهة وألمها لا ينحصر فى الجزء الأول من «الأيام»؛ إذ نجده واضحاً فى الجزء الثانى. فعندما يناديه أحد الممتحنين فى الأزهر هاتفا: «أقبل يا أعمى»، يقول لنا الراوى إن الفتى «قد كان تعود من أهله كثيراً من الرفق، وتجنبا لذكر هذه الآفة بمحضره. وكان يقدر ذلك وإن كان لم ينس قط آفته ولم يشغل قط عن ذكرها»(٥٠) وهى تمثل حقاً شيئاً مستمراً فى حياته: «كان يستحى أن يتحدث الناس عنها إليه، وما أكثر ما كانوا يفعلون»(٥١). ونستطيع فعلا أن نسترسل فى الكلام عن هذه الظاهرة. لكننا سنحصر الأمثلة فى مثال إضافى فقط. يتضمن هذا المثال تأملاً طويلاً(٥٢) عن العمى، يدور فى الجزء الثالث. يقول الراوى متحدثا عن البطل إن العاهة «كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره.. كانت أشبه شىء بالشيطان الماكر..» الذى يخرج للإنسان فجأة، «فيصيبه ببعض الأذى»، وكان يذكر كلام أبى العلاء حينما قال «إن العمى عورة»(٥٣).

لا تحتاج هذه الأمثلة إلى تعليق كبير بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن وهو الألم. وضآلة الألم الجسدى لافتة فى «الأيام»، لكن الألم النفسانى يمثل عنصراً من أهم العناصر القارة فى الأجزاء الثلاثة. ويرتبط هذا النوع من الألم بالعمى، وينقله القاص إلينا من خلال التمثل بأبى العلاء. ويبلغ هذا الاهتمام بالألم ذروته فى الجزء الثالث، مع التأمل الطويل عن العمى الذى ذكرته سابقا. ولا ينسحب هذا الإحساس بالعمى وما يليه من ألم إلا فى نهاية الجزء الثالث بـ «الصوت العذب» للفتاة التى يتزوجها(٥٤).

ونلاحظ أن الراوى لا يتجنب واقع الألم المرتبط بعاهة العمى، بل يقدمه بصورة مباشرة إلى القارئ. لكن الأمر عند «ڤيدى» على العكس من ذلك؛ إذ لدينا تقريباً ظاهرة مناقضة. وعندما نلتقى بالبطل الصغير يبدو عالمه سعيداً، إذ نراه وهو يكتشف الدنيا مع زملائه فى المدرسة ـ حيث يتعلم ارتداء الملابس والخياطة على سبيل المثال(٥٥). ويبدو انتقاله إلى المدرسة خالياً من أية مشاعر مؤلمة؛ فهو يحاط بالمحبة والعناية فى البيت وفى المدرسة. وهو إحساس يعززه فى المدرسة الشعور بكونه غنيا، فلا يشفق عليه القارئ عندما يحس ـ على سبيل المثال ـ الملابس الخشنة لزملائه الفقراء(٥٦). ويتدعم شعور القارئ بهذا الجو مع استخدام ألقاب التدليل التى تشير إلى الحب. لكن الألم ـ مع ذلك ـ يدخل النص تدريجياً، فالألم والصعوبة يظهران من خلال حوادث معينة.

تحاول زوجة مدير المدرسة أن تعلم ڤيدى طريقة الأكل بالملعقة بدلا من يديه. ولم يكن هذا سهلاً؛ إذ كان الطعام يسقط على المائدة. وإذا «بالمرق يسيل» عليه «وعلى مفرش المائدة وأحياناً على زوجة المدير، تلك التى أعدت له عندئذ مائدة بعيدة عن مائدة العائلة، فأخذ يأكل وحيدا. لكنه تعود ـ فى النهاية ـ الأكل بالأدوات(٥٧). وتشبه هذه القصة، كما هو واضح، معاناة طه حسين مع الأكل. لكن هناك اختلافاً بين الحادثين؛ فحكاية طه حسين لا تشير فحسب إلى تكيف شديد الإيلام، ولكن إلى إحساس مستمر بالعزلة النفسانية؛ بينما تشير قصة ڤيدى إلى صعوبة مؤقتة على طريق التكيف سرعان ما تزول. ولكنها ـ بالرغم من ذلك ـ إشارة من الإشارات الأولى فى النص إلى صعوبة تكيف الضرير مع سلوك المبصرين وعالمهم.

يعى القارئ ــ إذن ــ أن حياة الراوى ليست الحياة المثالية التى صورها النص فى البداية . وعلى الرغم من ذلك فالألم والمهانة المرتبطان بهذا الحادث غير عميقين نسبيا . لكننا نصادف مع تقدم النص أمثلة تشير إلى الألم الناتج عن العمى بشكل أوضح وأكثر عدداً . يقول لنا الراوى لأول مرة فى الصفحة الثالثة والتسعين إنه كان ينسى أحياناً « مكان حائط أو عمود » فيصطدم بهما . إذا ترك الباب مفتوحاً أو « إذا نقل كرسى » من مكانه المعهود فيرتطم بها أيضاً . ولذلك كان الألم الجسدى يصاحبه كل يوم من جراء هذه الأحداث . لكنه لم يكن وحيداً فى مواجهة هذه المشاكل ، إذ كان الأولاد العميان كلهم يصطدمون دائماً بالأشياء ، إلى أن أصبح الاصطدام نفسه موضوعاً للمزاح بينهم . لكن بالرغم من المزاح ، كانوا ينسبون الحوادث إلى « سوء نية العالم المبصر برمته » . وعندما كانوا يصطدمون بالأشياء كانوا يقذفونها بالأقدام ويصيحون : « أولاد الزانيات المبصرون ! » ، بالرغم من أن سبب الحوادث كان يرجع ــ أحياناً ــ إلى غفلتهم الخاصة[٥٨] . ويتكرر ذكر الاصطدام فى النص مرات أخرى[٥٩] .

وقد وصل المؤلف فى هذه القطعة النصية المهمة إلى نتيجتين . أولا : أنه يغير مفهومنا عن حياة الأولاد المكفوفين فى المدرسة ، وفى وسطهم بطلنا ؛ فقد انتقل الاهتمام بطريق مذهل من صورة الأطفال الذين يتعلمون قهر العاهة إلى صورة محزنة لأولاد غير مبصرين يتلمسون الأشياء فى بيئة لا يسيطرون عليها . ويشرح لنا بإسهاب اختراع الأولاد أسماء خاصة للكدمات ترتبط بمكانها الجسدى . فسموا الكدمات الموجودة على الجبين ــ مثلاً ــ بالقرون[٦٠] .

وتشتمل النقطة الثانية المرتبطة بهذه القطعة النصية على تقديمها ــ للمرة الأولى ــ الامتعاض والغضب من « أولاد الزانيات المبصرين » .

ويكون هذا ــ فعلا ــ جزءاً من علاقة قُيدى المعقدة بعالم المبصرين . ونلاحظ فى هذه العلاقة عنصر الغضب أولا . وهو يمثل تفاعلا عاديا مع العاهة ، خصوصا مع الوعى بأن هذه العاهة لا توجد لدى جميع الناس . وتتألف هذه العلاقة أيضاً من المهانة والشعور بالعار . ولا يبدو هذا الشعور فى « قيدى » بشكل واضح فى النص ــ كما رأيناه فى « الأيام » . لكن النص يوضح اعتراضات البطل الذى يحاول أن لا يعترف بمغزى العاهة الكامل ، على الأقل أمام المبصرين .

وعندما أرادت بنت مدير المدرسة أن تصف له صوراً ، لأنه لا يستطيع أن يراها ، رفض . فسألته : « هل لديكم صور بارزة (برايل) ؟ » فقال : « طبعا . لدينا » . وهو يحاول أن يتصور كيف تكون الصورة بالبرايل . لكن البنت أرادت أن ترى هذا النوع من الصور . فأجاب بأنها صغيرة السن وليست قادرة على ذلك . فقالت : « هل تريد أن أرسم لك صورة ملونة ؟ » قال : « لا » . فسألته ثانياً : « هل لديكم صور برايل ملونة ؟ » فأجاب « طبعا »[٦١] .

وتقوم أهمية هذا المثال على إبراز علاقة قيدى الضرير بالبنت المبصرة ، وشعوره بالمهانة التى تضطره إلى الكذب وادعاء امتلاك صور برايل . ونحس بازدياد هذه المهانة عندما يبالغ فى الكذب عن صور برايل الملونة .

ولكن هذا المثال ينطوى على أهمية أخرى ؛ فالصور لا يمكن التمتع بها إلا بحاسة البصر . وليس هناك مثال يمكن أن يعبر عن عنصر لا يستطيع أن يدركه الضرير كهذا المثال . فمفهوم صور برايل ، خصوصا صور برايل الملونة ، هو أساساً مفهوم غير معقول . وتقود هذه اللامعقولية بدورها إلى فهم الكلام عن الصورة البارزة بوصفه سخرية مرة ، تفضح عدم وجود الإمكانات الإدراكية للضرير ، بالرغم من الأدوات والأجهزة المخترعة لمساعدته . و« صور البرايل » هى العنوان الذى اختاره قيد مهتا لهذا الفصل[٦٢] .

وكما رأينا ، فنحن إزاء نوع من التطور فى نص قيد مهتا . كلما اقتربنا من نهاية الكتاب زاد وعينا بالألم الجسدى والنفسانى للبطل الضرير . ولدينا ــ أيضاً ــ فى الجزء الأخير من الكتاب إشارات إلى العلاج الشعبى المؤلم الذى عولج به قيدى ، بالرغم من أن هذا العلاج قد وقع فى أوائل عمره ــ أى تاريخياً قبل وجوده النصى . وسنتناول هذا الموضوع فيما بعد . ونستطيع أن نقول من وجهة نظر ما إن هذا التطور يبلغ درجة حاسمة فى نهاية الكتاب . ولعل أهم ظاهرة فى نص « قيدى » ــ بالنسبة إلى العنصر الذى نهتم به الآن ــ هى خاتمة الكتاب . ففى الصفحات الأخيرة يرجع الراوى ، وهو فى العقد الرابع من عمره ، إلى المدرسة والبيئة اللتين صورهما فى النص . لقد تغير كل شئ . حتى المدرسة نفسها أصبحت مدرسة لبنات لهن أصوات « خفيفة ، منكمشة ، مخبولة » ، كما لو كان هؤلاء السكان لم يكونوا « مكفوفين فحسب ، بل متخلفين عقليا » . ويتساءل الراوى عندئذ عن مدرسة طفولته وهل كان لها الجو العام نفسه . ويحزنه هذا السؤال لأنه يدرك أن جوابه لا يتعلق بالذاكرة بل بنفاذ البصيرة والخبرة ؛ ولم يكن يمتلك هاتين الخصلتين فى طفولته . ويزور ــ أيضاً ــ إحدى زميلاته فى المدرسة ، وكانت تسكن فى حى فقير . وبدأت الزميلة تئن كالشحاذة فى الشارع . وتطلب منه ساعة برايل ، فيؤكد لها أنه سيرسل الساعة . وينصرف جارياً من غرفتها . وقد أهاج فيه « صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة وخوفاً قديماً »[٦٣] .

تصف خاتمة الكتاب إحساساً عاطفياً للبطل حين يرجع بعد مرور عدد من السنين إلى المدرسة . وعندما يوازن بين الجو العام السائد الآن فيها وبين الجو العام الذى يذكره فى طفولته ، يلقى شكا على النص برمته ، ويعيد القارئ النظر ــ بالتالى ــ فى محتويات النص على ضوء جديد .

لكن الخاتمة لا تلقى شكاً محايداً على محتويات الكتاب فقط ، بل تحدد معنى هذه المحتويات على طريق مختلف من خلال الجو العام العاطفى الموجود فيها . ومن الواضح - أيضاً - أن هذا الجو العام سلبى . نرى ذلك - أولاً - من خلال الارتباط بين العاهة والتخلف العقلى ، ونلاحظه ثانياً ، وبشكل أعمق ، من زيارة الراوى زميلته العمياء ، إذ تسبب هذه الزيارة الألم الشديد الذى يعكس - بدوره - التجربة المدرسية برمتها . وعندما يفر الراوى من غرفتها ، يفر - فى الحقيقة - من فترة من حياته الشخصية .

وتكمل الخاتمة على هذا النمط - من خلال إلقائها ضوءاً مؤلماً على محتويات الكتاب - العملية التى لاحظناها سابقا . واشتملت هذه العملية على تقديم الألم الجسدى والنفسانى تدريجياً إلى الأمام ، بحيث ينتشر الألم عندما ينتهى الكتاب ، ليس فقط فى أجزاء النص التى كان موجودا فيها بوضوح ، بل فى الحوادث التى لم تذكر الألم قط .

وتعاكس هذه العملية ما يحدث فى نص طه حسين ، فتلمح نهاية « الأيام » إلى الانتصار - على الأقل - على الألم النفسانى الذى منحه النص الصدارة .

ادوار تقليدية ، أدوار حديثة

يمثل الألم وكتابة العمى ظاهرتين تنبعان مباشرة من واقع العمى بوصفه عاهة جسدية . لكن العاهات تتخذ معناها الكامل فى المجتمع نفسه . وقد أشرنا سابقا إلى أن كلا المؤلفين من العالم الثالث . وستقودنا المقارنة بين كاتبين من العالم الثالث إلى مقابلة التقليدى والحديث ، ومن ثم الشرق والغرب .

عندما نتناول موضوع التقليدى والحديث فى كلا النصين نصادف أموراً تنقلنا مباشرة إلى مسألة الشرق والغرب ، بمعنى أن التفرقة ليست حاسمة دائماً بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . وسوف نبتدئ التحليل - لهذا السبب - بالمواجهة الأولى التى ترشدنا بدورها إلى المواجهة الثانية .

تتمثل أوضح الطرق لمواجهة التقليدى والحديث من حياة العميان فى الصراع بين الأدوار التقليدية والأدوار الحديثة . فتصادف الشخصية العمياء أو أية شخصية ذات عاهة الدور الاجتماعى أو الأدوار الاجتماعية التى يعينها المجتمع لصاحب العاهة . وعندما توجد الآراء التقليدية والآراء الحديثة فى الوقت نفسه ، تأتى أدوار تقليدية وحديثة للمكفوفين . ويكشف وضع شخصية الضرير - على هذا النحو - عن الصراع بين التقليدى والحديث ، ذلك الذى يوجد - ضمناً - فى المجتمع كله .

ولا غرابة - إذن - فى أن الدور الاجتماعى للضرير يمثل عنصراً مركزياً فى كلا الكتابين . ويتحقق هذا العنصر - بالإضافة إلى ذلك - على الطريق نفسه فى كلا النصين ، إذ يقود البطلين نحو دور اجتماعى حديث بعيد عن الدور الاجتماعى التقليدى للمكفوف .

ونلاحظ فى « الأيام » - كما قلنا سابقاً - تطوراً فى حياة البطل ، حيث يبدأ تلميذاً فى الكتاب وينتهى أستاذاً فى الجامعة ، بمعنى أن حركة التطور تتمثل فى تقدم من التقليدى إلى الحديث . ومن الجدير بالذكر أن التطور يأتى نتيجة رفض الأدوار التقليدية للضرير . ويواجه الفتى - فى الحقيقة - دورين تقليديين يتقاربان . الدور الأول دور المقرئ فى القرية ، ويقدم الراوى حوادث عدة تدل على هذا الدور بوضوح ، وعلى موقف البطل منه . فى الجزء الأول نجد الفقهاء الذين « كانوا يقرءون القرآن .. كانت جمهرتهم من المكفوفين ، فكانوا يدخلون البيوت يتلون فيها القرآن »[٦٤] .

ولا يقدم هذا الدور - كما هو واضح - تقديما إيجابيا فى النص . ومن ثم يطمح الفتى إلى الدور الاجتماعى الوحيد الذى يراه محتملا للمكفوف ، وهو دور المدرس فى الأزهر . كما يقول الراوى :

« وماذا كان يمكن أن يريد غير ذلك وقد فرضت الحياة على أمثاله من المكفوفين الذين يريدون أن يحيوا حياة محتملة إحدى اثنتين : فإما الدرس فى الأزهر حتى تنال الدرجة وتضمن الحياة بهذه الأرغفة التى تؤخذ فى كل يوم ، وبهذه القروش التى تؤخذ آخر الشهر .. وإما أن يتجر بالقرآن فيقرأه فى المآتم والبيوت »[٦٥] .

والاختياران المحتملان - أى المدرس فى الأزهر والمقرئ فى القرية ، مع مغزاه السلبى - موجودان أيضاً فى المثال التالى : عندما يغضب أبو الفتى منه لأنه قد سخر منه بسبب قراءته « دلائل الخيرات » ينذره قائلاً : « لا تعد إلى هذا الكلام ، إنى أقسم لئن فعلت لأمسكنك فى القرية ، ولأقطعنك عن الأزهر ، ولأجعلنك فقيهاً تقرأ القرآن فى المآتم والبيوت »[٦٦] .

ولاشك فى أن الفتى سيذهب إلى الأزهر ، لكن كان إفلاته من الدور التقليدى صعباً . فكان الأب يطلب من الفتى « عدية يس » « لأنه صبى ولأنه مكفوف ، وهو بهاتين المزيتين أثير عند الله ، رفيع المكانة عنده ، وهل يرضى الله أن يرد صبياً مكفوفاً حين يطلب إليه أمراً من الأمور متوسلاً بقراءة القرآن ! »[٦٧] . ويبدو من هذه القطعة النصية أن الفتى لم يكن يرضى بالدور التقليدى الذى عينه الأب له .

لكن صعوبة الإفلات من الدور الاجتماعى تنبع أيضا من أن هذا الدور يفرضه المجتمع عليه وعلى أمثاله من المكفوفين . ونستطيع أن نرى هذا بشكل أوضح فى قصة مذهلة ومثيرة للعواطف والمشاعر .

حينما سافر الفتى مرة مع عائلته إلى الصعيد يحدث أن ينساه أهله فى القطار . فلما نزل فى المحطة التالية انتظر حتى يجئ له

واحد من العائلة : « اجتمع إليه جماعة من موظفى المحطة .. وقد رأوا شيخاً ضريراً ، فما شكوا فى أنه يحسن قراءة القرآن أو يحسن الغناء » . ولم يصدقوه بالرغم من إنكاره هذين الدورين ، واضطر أخيراً إلى قراءة القرآن « والدموع تنهمر على خديه »[٦٨] .

ويدل هذا المثال على وجود صورة اجتماعية ما للضرير . وتتضمن هذه الصورة نوعاً من حتمية أن يكون الضرير مقرئا أو منشدا . ويحاول البطل - فى هذا المثال - أن يرفض هذه الصورة ، لكن بلا فائدة ؛ إذ يضطر أخيراً إلى تمثيل الدور المفروض ؛ ذلك لأن الخروج من هذا الدور صعب جداً . ويبين لنا الراوى شعور الفتى العميق بالمهانة التى تنبع من اضطراره إلى الإذعان للتقليدى ، ويوضح لنا كذلك أهمية الإفلات من الدور التقليدى وضرورته .

لكن طه حسين لا يتوقف فى هذا المكان ، بل لا يرضى أن يكون شيخاً من شيوخ الأزهر ، وذلك بالرغم من أن هذا الوضع الاجتماعى يمثل مرتبة عالية للضرير فى مجتمعه ؛ فهو يتأمل فيما وراء « العالم الأزهرى » ويتساءل عن الإمكانات الموجودة خارج هذا العالم .

لا غرابة - إذن - فى وجود التردد عند الفتى ، عندما يحاول الخروج على الدور التقليدى . فهو يميل بعد وفاة الشيخ محمد عبده إلى « أصحاب الطرابيش » بدلا من « أصحاب العمائم » ؛ لأنه أحس أن أصحاب الطرابيش كانوا مخلصين فى حزنهم عند وفاته . لكنه يتساءل : « ومن له بذلك وهو فتى ضرير قد فرضت عليه الحياة الأزهرية فرضاً فلم يجد عنها منصرفاً ! »[٦٩] .

إن مغزى هذه القطعة النصية واضح ؛ إذ يميل البطل إلى أصحاب الطرابيش الأكثر دنيوية وحداثة . لكنه ليس متأكداً من أنه يستطيع أن ينضم إليهم ، وذلك لأنهم - على عكس الأزهريين - لم يضعوا له مكاناً معيناً بوصفه أعمى وبدل أن يفهم الفتى مغزى هذا الحادث كعلامة تدل على تفوق الأزهريين . يقرر أن يخلق لنفسه دوراً اجتماعياً بين أصحاب الطرابيش . ويشتمل هذا القرار على الإفلات من الدور التقليدى المفروض ، وعلى خلق دور اجتماعى حديث ، فيمثل - بالفعل - العنصر البطولى فى حياة الفتى .

ولعل أهم مرحلة - كذلك - فى تطور حياة الفتى من التقليدى إلى الحديث تتصل بدخوله الجامعة . وقد سمح له هذا الدخول بالسفر بعد ذلك إلى فرنسا . لكن حتى هذه المرحلة لم تتوفر إلا من خلال مثابرة الفتى المستمرة وجهده الدءوب . إن البطل يتساءل : « أتقبله الجامعة بين طلابها حين يتم إنشاؤها أم ترده إلى الأزهر رداً غير جميل لأنه مكفوف ، وليس غير الأزهر سبيلاً إلى العلم للمكفوفين ؟ »[٧٠] . لقد كان الفتى - إذن - واعياً بالدور الاجتماعى الذى يفرضه عليه الدرس فى الأزهر ، لكنه يرغب فى الوقت نفسه أن يتجاوز هذه الحدود التقليدية ، وأن يصل إلى مرحلة الحديث ، أى إلى الجامعة .

ولكنه يصطدم بالواقع الحديث إلى درجة ما ، ويبدو ذلك واضحاً حين يحاول أن يدخل مع خادمه الأسود إلى الدرس . ولم يكن لهذا الخادم بطاقة تمنع من الدخول بالرغم من تضرعات الفتى وأصحابه[٧١] . ويدل هذا المثال على أن الجامعة ، بوصفها مؤسسة حديثة ، لم تقم بالإجراءات اللازمة للطالب المكفوف . أو بعبارة أخرى ، حدثت مشكلة الفتى مع الدخول لأنه تجاوز دوره التقليدى المناسب ، أى طلب العلم فى الأزهر : ونستطيع بصورة عامة أن نقول إن الفتى الضرير قد واجه التحديات الاجتماعية إلى أن وصل إلى غرضه المقصود .

ولدينا مثال آخر لهذه الظاهرة يدل على مثابرة البطل حينما يصر على السفر إلى فرنسا ضمن البعثة الجامعية[٧٢] . وبالرغم من اعتراضات الجامعة - ولم تكن لها علاقة بعماه - فلقد خالف الآراء التقليدية المتعلقة بالعميان ، وخط لنفسه طريقاً حديثاً .

ويتألف الطريق الحديث من مغادرة مصر والدخول فى نظام اجتماعى جديد ؛ له متطلباته وتوقعاته الخاصة بالنسبة إلى العميان ، كما سنرى فيما بعد ؛ فقد اشتمل هذا على تكيفات جديدة مع العادات الغربية . ولكن الجدير بالذكر أن الراوى لا يتناول المشاكل التى يواجهها الفتى فى فرنسا بوصفها سجناً بقيده ، بل يتناولها بوصفها تحديات يواجهها .

ونتيجة لذلك يحاول الفتى عند رجوعه إلى مصر أن يثبت أن إفلاته من أدوار العميان التقليدية قد تم . ويبدو ذلك من خلال حادثين فى نهاية الجزء الثالث لـ « الأيام » ؛ إذ اختار البطل تاريخ اليونان موضوعا لدرسه الأول فى الجامعة . وقد أثار دهشة الكل حينما طلب خريطة اليونان ليبدأ بالوصف الجغرافى ، كما هى العادة ؛ فالمفروض أن الضرير لا يدرس بواسطة الخريطة . لكن الفتى حفظ الوصف الجغرافى لليونان بمساعدة زوجته وخريطة بارزة ، واستطاع على هذا النحو أن يقدم الوصف الجغرافى لليونان عن طريق خريطة عادية[٧٣] .

وتنبع أهمية هذا الحادث من نقطتين ؛ إذ تمثل هذه القصة - أولاً - عن طريق ضمنى رداً على قصة سابقة وقعت فى فرنسا . حيث أمتحن الفتى هناك فى الجغرافيا وكاد يخفق فى الامتحان لأنه ظن أن الممتحن سيركز أسئلته على أنواع الجغرافيا المفهومة عند الطالب بوصفه طالباً ضريراً[٧٤] . ويتعلق السبب الثانى والأهم برفض الفتى أن يغير درسه من أجل العمى ؛ ولم يحاول أن يقيد نفسه بآراء الناس عن إمكانات أستاذ مكفوف .

وتتعلق القصة الثانية فى نهاية الجزء الثالث من « الأيام » بمؤتمر دولى للعميان أقيم فى مصر ، إذ دعا رئيس الجامعة الفتى للاشتراك فى هذا المؤتمر ، لكنه رفض ؛ لأنه لم يرد أن يلعب الدور الرسمى للمكفوف[٧٥]

وتؤكد هذه القصة كما تؤكد الأجزاء الثلاثة من « الأيام » رفض البطل الأدوار الاجتماعية التقليدية المفروضة على الضرير . ويتجاوز هذا الرفض مع رفض أية محاولة يحاولها المجتمع لكى يحصره أو يحبسه فى الدور الاجتماعى للعميان . ونستطيع أن نفهم الكتاب بأكمله على هذا النحو ، بوصفه احتجاجاً على الدور الاجتماعى الذى يحدده المجتمع للضرير . ونجد سمات واضحة ، تفصل بين الأدوار الحديثة والأدوار التقليدية ، وترجع إلى أن الفتى يحاول أن يخط طريقاً لنفسه فى العالم الحديث الأكثر دنيوية .

وتمثل الأدوار التقليدية التى يهرب منها الفتى أدواراً مرتبطة بالمؤسسة الدينية . فمن الواضح أن المجتمع الإسلامى التقليدى قد حدد مكاناً ودوراً للمكفوف . وقد احتملها الفتى إلى درجة ما ؛ لأنه قد عاشها باقتناع لعدد من السنين . فرفضه هذه الأدوار هو بالفعل رفض للمجتمع الإسلامى التقليدى ؛ أى أن هذه الحركة — فى مجاوزتها هذه الأدوار التقليدية — هى حركة خروج على المجتمع الإسلامى التقليدى ، ودخول فى مجتمع حديث مختلف ، مازال جنينياً . وهذا الخروج يعنى تدعيم هذا الجنين .

أما ڤيدى فقد سلك طريقاً مختلفاً ، عندما تكلم عن الدور التقليدى.ويقدم لنا نصه ما نستطيع أن نعتبره مهناً معينة أو اختيارات محددة للعميان ، تتمثل فى ثلاثة أدوار متميزة .

لكن هذه الأدوار لا تمثل إطلاقاً مراحل يعبرها البطل ، بل تمثل إمكانات متناوبة لحياة الضرير فى مجتمع ڤيدى ، أى الهند المعاصرة .

ولعل الدور الأهم نفسانياً بالنسبة إلى الولد هو الدور الأكثر تقليدية ، دور الشحاذ . وعندما يفسر والد ڤيدى الأسباب التى دفعته إلى إرسال الطفل إلى المدرسة يقول له إنه كان يرى العميان فى الشارع يتعثرون وهم يحملون عصا فى إحدى يديهم وكأسا من الصفيح فى اليد الأخرى(٧٦) ؛ بمعنى أنهم شحاذون . ويقدم النص أيضاً محتويات كتيب للمؤسسة التبشيرية الأمريكية فى مدينة بمباى . يشير هذا الكتيب إلى وجود عائلات تعمى أولادها عمداً لكى يعيشوا حياتهم شحاذين(٧٧) .

ويبدو هذا الدور فى بداية النص بعيداً عن حياة البطل الواقعية . لكنه موجود كعنصر ضمنى فى النص . ولقد كان أحد زملاء ڤيدى شحاذاً قبل مجيئه إلى المدرسة(٧٨) ؛ بمعنى أنه كان لڤيدى معرفة ما بهذا الدور . وتدل هذه الأمثلة الثلاثة بالإضافة إلى ذلك على النتيجة العامة نفسها : فوالد ڤيدى والمدرسة التبشيرية هما اللذان يشتركان فى إنقاذ الصبى من هذا المصير المؤلم . لكن أهم مثال لهذه الظاهرة يحدث فى المحطة ، حينما كان ڤيدى ينتظر القطار مع عائلته وهو على طريق الرجوع إلى المدرسة . كان الوالدان يتبادلانه بينهما ؛ فخاف . وبعد قليل أقبل عليهم شحاذ . حاول الخال أن يطرده لكن والدة ڤيدى همست لزوجها وكأنها لا تريد أن يسمع الولد حديثها : « اعطه شيئاً . إنه أعمى » . ويضيف الراوى أنه فكر حينئذ فى إمكان أن ينتهى شحاذاً . وازداد خوفه(٧٩) .

ولا يدل هذا المثال على أهمية دور الشحاذ كدور اجتماعى موجود فحسب ، بل يدل — إلى جانب ذلك — على ارتباطه الخاص بالبطل ؛ بمعنى أن ڤيدى كان يخشى أن يلحقه هذا الدور شخصياً . ذلك على الرغم من أن القارئ يعى أن هذا الخوف غير واقعى بسبب ثراء عائلة ڤيدى . وقد أثر هذا الحادث — فى الحقيقة — على الصبى تأثيراً عميقاً . فهو مرتبط بخاتمة النص التى تكلمنا عنها من قبل . يهرب ڤيدى من غرفة زميلته فى الحى الفقير « وقد أهاج فيه صوتها الشاحذ ذاكرة أكثر بكارة،وخوفاً قديماً »(٨٠) . هذا التلميح إلى الخوف القديم يشير إلى إحساس الصبى الأصلى بواقع الشحاذة ، وإلى أن هذا الإحساس كان موجوداً على مستوى لا واع ، من أنه لم يتخلص من هذا الخوف تماماً . ولذلك فإن دور الشحاذ ظل يمثل دوراً اجتماعياً محتملاً ، ودليلاً أساسياً على التقاليد فى حياته .

لكن لا تتكون المواجهة بين التقليدى والحديث فى نص « ڤيدى » من هذا الدور فقط ؛ فالنص يقدم أدواراً أخرى تتعلق بالمكفوفين . وقد أشرنا سابقاً إلى أن وجود ڤيدى فى مدرسة العميان كان راجعاً إلى إرادة والده التى تريد الاستقلال الكامل لابنه الضرير ، أى أن تدريب ڤيدى فى المدرسة قد حدد له دوراً اجتماعياً ما . وبما أن ڤيدى كان ابن طبيب ، لم يكن تدريبه فى المدرسة هو تدريب زملائه الأيتام نفسه .

ويؤدى ذلك إلى ظهور دورين اجتماعيين فى المدرسة . ونستطيع أيضاً أن نضع هذين الدورين مع دور الشحاذ فى مراحل التدرج من التقليدى إلى الحديث ، ذلك التدرج الذى نراه يمثل — عند ڤيدى — طريقاً متصلاً من السلبى إلى الإيجابى .

لقد علموا الطلبة فى المدرسة — على سبيل المثال — صناعة الكراسى بالخيزران(٨١) . وتمثل هذه المهنة بالفعل مهنة غربية تقليدية للعميان . ولا تختلف هذه المهنة عن الدور التقليدى الإسلامى للكفيف ، وهو دور المقرئ ، بل تختلف عن الدور التقليدى الهندى ، وهو دور الشحاذ(٨٢) .

ويسأل ڤيدى عند رجوعه إلى بيته فى خاتمة الكتاب عن زملائه فى المدرسة . ويبدو أن أنجحهم قد أصبح « مدلكاً » أو معالجاً بطريقة « التدليك » . فيقول عندئذ : « حاسة اللمس — الأصابع التى تقرأ ، الأصابع التى تستكشف ، الأصابع التى تشفى كالدهان الأخضر لحكيمجى »(٨٣) .

ويشير هذان المثالان إلى مهن للمكفوفين . وتقع أهمية هذه المهن فى تمثيلها إمكانات اجتماعية تحرر الضرير وتساعده فى الحصول على حياة مستقلة . لكن للمثال الأخير أهمية أخرى تتجاوز المهنة نفسها ؛ إذ يربط الراوى — أولاً — المهن نفسها بحاسة اللمس ، أى بحاسة تميز الضرير عن البصير ؛ بمعنى أنه

يؤكد أن الضرير، بالرغم من استقلاله، يبقى محبوساً فى دوره. ويربط الراوى ـ ثانياً ـ هذه المهن بعالم «حكيمجى». وكان حكيمجى ـ كما يصوره لنا النص ـ «طبيباً» يمارس الطب «اليونانى» أو ـ بالأحرى ـ الطب الشعبى[84]. وبالرغم من أن أبا البطل ؛ أى الطبيب الذى درس فى الغرب ـ كان يعتبر «حكيمجى» طبيباً دجالاً، كانت الأم تظنه أحسن طبيب فى مدينة لاهور[85]. فهو يمثل الطب التقليدى ومغزاه السلبى، الذى سنتناوله فيما بعد. ويكفينا أن نقول هنا إن ارتباط المهن «بحكيمجى» يشير إلى ارتباطها بالعالم التقليدى. ذلك على الرغم من أن هذه الوظائف ليست تقليدية فى المجتمع الهندى ؛ إذ تمثل وظائف تتعلق بالتدريب الغربى للعميان، وليس بالتقاليد الهندية نفسها. لكنها تظل مرتبطة بالتقاليد وسلبيتها فى رؤية الراوى / البطل ؛ بمعنى أننا إزاء مرحلة على الطريق المتصل من التقليدى إلى الحديث.

ومع أن هذه الأدوار موجودة فى النص فهى لا تهدد البطل تهديداً واقعياً. وذلك لأن دور ڤيدى قد حدد منذ البداية ؛ إذ يدل وجوده فى المدرسة ـ أولاً ـ على أن أباه أراد ـ كما قلنا سابقاً ـ توفير الاستقلال له. يضاف إلى ذلك أنه ـ من ناحية ثانية ـ لم يسلك فى تدريبه ـ حتى فى المدرسة ـ الطريق نفسه الذى سلكه الأطفال الآخرون، فتعلم لغة «البرايل» معهم[86] لكنه منع عن الدروس الأخرى، كدرس الموسيقى أو درس صناعة الكراسى الخيزرانية[87] ؛ وذلك لسبب بسيط، فسره له مدير المدرسة. عندما قال إن جلد أصابع هؤلاء الأولاد الذين يمارسون الموسيقى والخيزران قد يصبح خشناً، «فلا يستطيعون أن يقرأوا البرايل جيداً». أما ڤيدى فكان يتمنى له والده «تمنيات عالية»[88]. فخصصت له ـ كما هو واضح ـ مهنة فكرية بدلا من المهنة اليدوية. ويبين لنا النص أن هذه المهنة ستشتمل على أحدث طريقة للتعليم. ونقرأ ـ على سبيل المثال ـ عن محاولات كل من مدير المدرسة ووالد الطفل فى أن يبعثا به إلى مدرسة خاصة فى أمريكا.

ومن الجدير بالذكر أن مستواه الاجتماعى كابن طبيب قد ساعده ـ بالطبع ـ على بلوغ هذا الهدف. ولم يعبر الفتى هنا ـ على عكس الفتى فى «الأيام» ـ المستويات التقليدية السائدة فى المجتمع. بل حصل على دوره الحديث دون تجربة شخصية مباشرة. أى دون مواجهة حادة مع الأدوار الأخرى.

ولذلك تختلف سيرة ڤيدى عن سيرة طه حسين التى كانت بالفعل قصة صراع بطولى ناجح. وبينما ينبىء الحديث عن الأدوار الاجتماعية الأخرى فى نص «ڤيدى» عن خوف بالغ. نجد البطل فى «الأيام» يواجه كثيراً من التجارب والمعاناة، تنبىء بانتصاره. لكن هذا الاختلاف فى النصين لا يمنع كلا المؤلفين من تأكيد رفضهما الشخصى للأدوار التى تفرض على المكفوفين الآخرين ؛ فلمفهوم الاختلاف بين البطل والمكفوفين الآخرين مكان مركزى فى كلا النصين.

ونلاحظ أن هذا الاختلاف يبدو حتى فى المظهر الجسدى لكلا البطلين : يقول الراوى فى الجزء الأول من «الأيام» إن الفتى كان «مسرعاً مع قائده إلى الأزهر»، ويضيف : «ولا تظهر على وجهه هذه الظلمة التى تغشى عادة وجوه المكفوفين»[89]. بمعنى أن وجه الفتى يختلف عن وجوه العميان، أى أن الفتى لا يبدو ضريراً. أما فى نص «ڤيدى» فلدينا الخلاف نفسه ؛ إذ عندما يصل ڤيدى إلى المدرسة يندهش مدير المدرسة من مظهره كولد «عادى مبصر». ولذلك لم يعتبره لأول وهلة تلميذاً فى المدرسة. بل «استمر فى ظنه» أن ڤيدى كان مبصراً ـ حتى بعد أن قدم الصبى له ـ كما قال المدير نفسه من أنه : «لم يرقط لطفل ضرير عينين عاديتين إلى هذه الدرجة، أو وجهاً مشرقاً بنفس القدر»[90] ؛ بمعنى أن ڤيدى يختلف من خلال قسمات وجهه وعينيه ومظهره العادى عن الصورة المألوفة للأولاد المكفوفين الآخرين.

يمتاز البطلان ـ إذن ـ بالسمة نفسها، وهى اختلاف مظهرهما عن بقية المكفوفين. وتمثل هذه الظاهرة ـ من ثم ـ انعكاساً ظاهرياً لاختلاف باطنى عن العميان الآخرين. ويمثل هذا الاختلاف الباطنى ـ بدوره ـ نوعاً من المبرر لرفض الأدوار التقليدية للضرير.

ومن الجدير بالذكر أن كلا البطلين يقدم المغزى السلبى الثابت نفسه للأدوار التقليدية ؛ وذلك بالرغم من اختلاف تجربتيهما الشخصيتين عن تجارب هذه الأدوار التقليدية، وبالرغم من أن الأدوار ـ كدور الشحاذ أو دور المقرئ ـ تبدو لنا مختلفة جداً بسبب اختلاف طبيعتيهما. وقد يجاوز الكاتبان ـ فى الحقيقة ـ هذه الفكرة عندما يربطان العمى مباشرة بالتقاليد. ونستطيع أن نرى هذا بوضوح أكثر، حين ننظر بدقة فى حديثهما عن هجوم العمى (أو بدايته).

العمى والتقاليد

يمثل هجوم العمى مكاناً مركزياً لحوادث عدة، تعبر بوضوح عن علاقة العمى بالتقاليد. وذلك بالإضافة إلى أن هجوم العمى نفسه ذو أهمية عاطفية عميقة. وسوف نفحص هذا العنصر من وجهة نظر هجوم العاهة أو بدايتها بشكل خاص. ومن خلال تقديمها النصى ؛ بمعنى أننا سوف نتساءل عن الترتيب النصى، وأهمية الحوادث المرتبطة ببداية هذه العاهة.

أصيب كلا البطلين بالعاهة فى طفولتيهما، ولم يولدا بها. وأصبح كلاهما دريئة لنوع من الهجوم مصدره هذه العاهة. ويحتل هذا الهجوم أهمية نصية يقينية.

ومن الجدير بالذكر أنه بالرغم من أن كلتا الترجمتين الشخصيتين تركز على وصف حياتى البطلين بعد إصابتهما

بالعمى ، يستغرق كلا النصين حيزاً لافتا لوصف ظروف هذه الإصابة . ويميل كلا النصين ـ أيضاً ـ إلى تقسيم هذا الوصف وتوزيعه على أماكن مختلفة من الكتابين .

وأول حادث يرتبط بإصابة الصبي بالعمى في « الأيام » يصل إلينا مع ملحوظة في بداية الجزء الأول عن عيني الفتى « المظلمتين » . لقد كانت أمه « تفتحهما واحدة بعد الأخرى ، وتقطر فيهما سائلاً يؤذيه ولا يجدى عليه خيراً ، وهو يألم .. »[٩١] . ويترك الراوى هذا الموضوع ولا يرجع إليه إلا فى نهاية الجزء الأول ؛ بمعنى أنه لا توجد للقارئ أية معرفة بعلة عمى الفتى إلا فى نهاية الجزء .

ويقول الراوى أثناء الحديث عن مرض أخت الفتى ووفاتها : « ولنساء القرى ومدن الأقاليم فلسفة آثمة وعلم ليس أقل عنها إثماً . يشكو الطفل وقلما تعنى به أمه .. وأى طفل لا يشكو ! إنما هو يوم وليلة ثم يفيق ويبل، فإن عنيت به أمه فهى تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء وأشباه النساء . وعلى هذا النحو فقدت هذه الطفلة الحياة »[٩٢] .

تقود هذه القطعة النصية إلى عدة نقاط مهمة جداً . تتعلق النقطة الأولى بعلة العمى نفسها ؛ إذ نكتشف لأول مرة أن الولد أصيب بالرمد ، وأن هذا الرمد أدى إلى ضياع بصره . وتتعلق النقطة الثانية بنوعية العلاج ؛ فندرك مباشرة أن العلاج لم يكن يتبع قواعد الطب الحديث بل طرائق العلاج التقليدى ، أى الحلاق . وتذكرنا هذه الإشارة إلى علاج الحلاق بالملحوظة الأولى فى بداية الكتاب عن « السائل » الذى وضع فى عينى البطل . لكن الراوى لا يكتفى بذكر العلاج ؛ إذ يتكلم عن بداية العمى من خلال حديث عن وفاة الأخت ؛ بمعنى أننا إزاء نص معقد على مستوى الترتيب ومستوى المعانى . وهجوم العمى مُدْخَل (embedded) فى قصة الأخت ؛ إذ تبتدئ القطعة بمرض البنت ثم تنتقل إلى الحديث عن فقد عينى البطل ، ومن ثم ترجع إلى البنت وفقدها الحياة . ونحن إزاء ظاهرة أدبية تتكون من إدخال فى إطار النص ؛ بمعنى أن قصة بداية العمى موجودة داخل قصة موت الأخت أو فى إطارها . ومن ثم فإن قصة العمى تابعة لقصة الموت من وجهة نظر أدبية . وبما أن الكتاب ترجمة شخصية لطه حسين ، تبدو تبعية قصة بداية العمى لقصة موت الأخت لافتة فى أهميتها . ويقود هذا الارتباط بين هجوم عمى الفتى وبين موت أخته إلى تقديم الحادثين بوصفهما معلولين للعلة نفسها ، مما يؤدى إلى تكبير أهمية هذه العلة . ويتناول النص هذين الموضوعين من خلال مهاجمة طريقة العلاج التقليدية ، ومن ثم التقاليد بصورة عامة . ويبين النص أن التقاليد هى المسؤولة عن عمى الفتى كما أنها المسؤولة عن وفاة أخته . لكن هذه التقاليد ليست مفهوما محايداً ، يشير إلى عادات المجتمع برمتها ، أو إلى الظروف المادية أو الاجتماعية برمتها ، إذ يربط الراوى العلاج التقليدى بعالم النساء . إن الأم هى التى « تزدرى الطبيب أو تجهله ، وهى تعتمد على هذا العلم الآثم ، علم النساء .. » ؛ بمعنى أن الأم تمثل بالفعل الآراء التقليدية التى يعاكسها الراوى بالطبيب أى بالعلم الحديث . وإذا تذكرنا أن الأم هى التى وضعت السائل فى عينى الصبى ، ظهرت لنا العلاقة بوضوح أكثر .

ويقوى اختيار الكلمات من هذا الوضوح ؛ فالإشارة إلى « علم النساء » بدل « العلم الشعبى » ـ على سبيل المثال ـ تدل على مواجهة ما بعلم الرجال ، ليصبح الجو العام فى هذه القطعة النصية معادياً للنساء .

ولدينا ـ على هذا النحو ـ علاقة تربط بين الطب التقليدى ـ وطبيعته غير الناجعة ـ وبين العمى والأم . ومن الجدير بالذكر أن مقدمتنا الأولى لموضوع العمى قد اشتملت على تجميع لهذه المعانى بالذات . ففى الحديث الأول لا يقول لنا الراوى سوى أن الأم وضعت « السائل » المؤلم فى عينى الفتى .

لكن لإخبارنا ببداية العمى عند الصبى ميزة أخرى ، أشرنا إليها باختصار ، وهى الارتباط النصى بين العمى والموت . ويقود هذا الارتباط النصى ـ بدوره ـ إلى ارتباط معنوى ؛ إذ يستعمل الراوى ـ أولاً ـ الكلمة نفسها فى حديثه عن العمى والموت ، فيقول « فقد صبينا عينيه »، و« فقدت هذه الطفلة الحياة ». ويضع الراوى ـ ثانياً ـ الفقد الأول إلى جانب الفقد الثانى . وتشرح هذه العملية النصية كلا الفقدين من خلال الآخر ، بمعنى أننا ندرك العمى بوصفه نوعاً من الموت .

وثمة نقطة إضافية تتعلق بارتباط العمى بالتقاليد فى « الأيام » ؛ إذ عندما يتحدث الراوى عن التقاليد الشعبية والفقهاء يتكلم عن قطع من الأوراق (الأحجبة) كان يكتبها الفقهاء .

« وكانوا يزعمون للناس أن ابتلاع هذه القطع من الورق يصرف عنهم ما تأتى به « الخماسين » من المكروه ، ويصرف عنهم الرمد بنوع خاص »[٩٣] .

والقارئ الذى يمتلك ـ لأسباب مختلفة ـ معرفة بعمى الفتى يدرك أهمية الإشارة إلى الرمد ودلالتها . لكن الراوى لم يعلن ـ قبل هذا الحديث عن الفقهاء ـ أن الرمد قد سبب عمى البطل . ويشير هذا الحادث ـ من ثم ـ إلى الكلام عن بداية العمى قبل حدوثه . ولهذه الإشارة دور فى الترتيب النصى لهذه الحوادث .

وكما قلنا سابقاً ، فإن الراوى يقدم هجوم العمى من خلال حديثين مختلفين : أولها حديثه عن السائل الذى يؤذيه فى أوائل الجزء ، وثانيهما : بداية العمى فى نهاية هذا الجزء . ولقد قدمت هذه البداية بوصفها قصة تدخل فى قصة أخرى ، بمعنى أن علة العمى تظهر متأخرة ، لتتبع القصة الثانية فى النص .

وكأن الراوى لم يستطع أن يطرق الموضوع إلا من خلال موضوع ثان ، وهو وفاة الأخت ، فهو يدخل الكلام عن العمى فى الموضوع الثانى ، ثم يهرب منه ، راجعاً إلى وفاة الأخت . ولذلك لا يمثل الحديث عن بداية العمى والمشاعر التى تنجم عنه موضوعا يتكشف تكشفاً مباشراً .

نحن إذن إزاء ظواهر مختلفة استنتجناها من خلال تحليلنا لهجوم العمى فى نص « الأيام » . ومن الواضح أنها تربط بين العمى والتقاليد ، ومن ثم تقتضى حكماً سلبياً على هذه التقاليد .

وتضطرنا المقارنة بين نص « الأيام » ونص « قيدى » إلى أن نقدم هذه الظواهر من خلال ترتيب منهجى معين :

١ ـ علاج العينين بالطب التقليدى والطبيعة السلبية لهذا العلاج وإخفاقه .

٢ ـ علاقة الأم بالعلاج التقليدى ، ومن ثم إيذاء العلاج للصبى .

٣ ـ مهاجمة العادات التقليدية من خلال الحديث عن الأم (والنساء) .

٤ ـ علاقة العمى بالموت .

٥ ـ تجزيئ النص لحديث الراوى عن هجوم العمى أو بدايته ، بمعنى أن هذا الحديث يأتى مفرقا فى أمكنة مختلفة من النص .

وقد يبدو هذا التحليل بعيداً عن عالم قيدى . ذلك لأن أباه كان طبيباً ، درس فى الغرب ، ولم ينشأ الولد فى قرية فقيرة .. الخ . لكن ما يثير الدهشة أن العناصر الخمسة موجودة كلها ، مع تعديلات بسيطة فى نص قيد مهتا .

أصيب بطل « قيدى » بالعمى كما قلنا سابقاً فى طفولته . لكن ـ على عكس الصبى فى « الأيام » ـ لم يكن سبب العاهة راجعاً إلى الرمد بل إلى مرض « الالتهاب السحائى »[94] .

وأول الكلام عن بداية عمى الصبى حديث طويل للأب ، وهو يفسر لابنه الأسباب التى دفعته إلى اختيار المدرسة الخاصة للعميان . وحالما يبدأ الأب كلامه ، يضيف قيدى جملة تبدو كأنها مجرد إكمال للمعلومات ، إذ يعلن أنه أصيب بالعمى بسبب الالتهاب السحائى وهو طفل لم يجاوز الرابعة من عمره . ونعرف من خلال هذا الحديث الطويل أن الطبيب كان يحاول أن يجد مدرسة مناسبة للطفل ، بينما كانت الأم تحاول أن تعالجه بالأدوية « التدجيلية » من المعالجين ، على طريق الإيمان . ويعلن لنا الأب أن الأم وجهت اللوم إلى المرأة المسيحية التى تزوجها عم قيدى ، بسبب تأثيرها الشرير الذى كان سبب هذه العاهة[95] . هكذا نتعرف ـ أثناء هذا الحديث الأول ـ المواقف التقليدية والخرافية للأم ، فضلا عن الارتباط بين التقاليد والأم وبين الطب الشعبى الضار . ومن الجدير بالذكر أن الحديث عن هجوم العمى أو بدايته يجئ تابعا للحديث عن موضوعات أخرى ، على النمط نفسه الذى أشرنا إليه فى نص طه حسين .

ويبدو الأب ـ أيضاً ـ مصدراً لمعلومتين إضافيتين عن سبب العمى ، تأتى كلتاهما متأخرة فى النص . وعندما يصاب قيدى بمرض التيفود ، يخاف أبوه لأن الأطباء قد تأخروا فى التشخيص . وقد وجه اللوم إلى تأخر الأطباء فى تشخيص الالتهاب السحائى الذى كان سبب عمى ابنه[96] . ويقول لابنه فى حديث آخر إن دواء البنسلين قد وصل إلى الهند متأخراً ، ولهذا السبب لم يستعمل فى علاج مرضه[97] .

ويقودنا هذا إلى نقطتين . أولاً : يلوم النص النظام الطبى فى العالم الثالث لتقصيره فى علاج الولد . وتختلف هذه الظاهرة عن مثيلتها فى نص « الأيام » ، لأنها لا توجه اللوم مباشرة إلى التقاليد ، بل تشير بوضوح إلى أنه كان بإمكان الصبى أن يشفى من عماه لو عولج بالطب الحديث ، بمعنى أن العمى لا يزال مرتبطا بعدم وجود التمدن . ثانياً : أن وسيلة تعرف المعلومات الطبية المرتبطة ببداية العمى هى الأب .

أما والدة قيدى فهى تتعلق ـ كما لاحظنا ـ بالعلاج التقليدى . ويتناول الراوى هذه النقطة مرات عديدة بإسهاب ؛ عندما يرجع الولد إلى بيته أثناء عيد الميلاد ، يسأل عن خادمته المسماة « أَجْمِيرُو » ، فيعرف أنها رجعت إلى بلدها . وعندئذ يطيل قيدى الحديث عن أَجْمِيرُو تلك التى كان يذهب إليها كلما أراد شيئاً ، بدل أن يذهب إلى أمه . ولم يستطع أن يفكر فى أمه دون « خوف من الألم » ، لأنها كانت تأخذه إلى الدجالين الذين « وصفوا المحلولات اللاذعة لإعادة بصرى ، وضربونى بغصون البتولا لطرد العين الحاسدة »[98] .

وعلاقة الأم بالعلاج التقليدى واضحة . لكن أهم من ذلك هو وجود الخوف من الألم المرتبط بها . ويقود هذا الإحساس بالخوف ـ بدوره ـ إلى تباعد نفسانى عن الأم . ويكرر البطل الظاهرة نفسها ، أى الألم والتباعد عن أمه ، من خلال ملحوظة عن أجميرو ، فى حديث آخر يتركز على حكيمجى الذى يمثل الطب التقليدى . وكانت الوالدة تعتبره ـ كما قلنا سابقاً ـ أحسن طبيب فى مدينة لاهور ، بالرغم من أن الوالد ـ أو الطبيب الحقيقى ـ اعتبره « دجالا » . وبعد أن أصيب الولد بالعمى نقل من المستشفى إلى بيت جده . وفى هذا البيت كانت أمه تأخذه وتقطر « المحلول اللاذع » فى عينيه . كانت تقول له عندما يصيح « إن المحلول جاء من حكيمجى ، وإن الإحساس باللذعة سرعان ما ينتهى » . ويقول حكيمجى إن القطرات ستجعله مبصراً . ويضيف الراوى حينئذ أنه حين كان يحتاج إلى شئ لم يكن يطلبه من أمه ، بل من أجميرو[99] .

ونلاحظ من خلال هذه الأمثلة وجود العادات التقليدية وعلاقاتها وارتباطها بالأم وألم البطل . ومن الجدير بالذكر هنا أن الأم ترتبط ـ فى كل الإشارات ـ بألم العلاج .

ويبرز تعلق الأم بالعادات التقليدية فى مثال آخر ، عندما يتكلم الراوى عن أخيه ، إذ كانت الأم تلبسه الفساتين فى طفولته . وقد بدا هذا الأمر غريبا لڤيدى ، لكنه عرف بعد سنين سبب هذه العادة . فقدكانت أمه تتهم العين الحاسدة بأنها سبب عماه ، ذلك على الرغم من أنه كان وسيما ، سليم البدن فقررت أن تلبس الأخ الفساتين لتجنب العين الحاسدة[100] .

وتظهر الأم فى نص « ڤيدى » بوصفها عنصراً يعبر عن التقاليد . وتمثل التقاليد والأم قوة سلبية فى النص ، وتغدو مصدراً للألم .

لدينا - إذن - عند ڤيد مهتا المجموعة العامة نفسها من الأفكار المرتبطة بالعمى ، وهى تلك التى نجدها ماثلة فى نص طه حسين . لكن النص لا يتهم التقاليد مباشرة بإحداث العاهة ، بل يربط هذه العاهة بعدم وجود التمدن . وقد رأينا الألم الذى تسبب فيه الطب الشعبى فى كلا النصين ، ولاحظنا - أخيراً - ارتباط الأم بالطبيعة السلبية للتقاليد والألم . لكن نص « ڤيدى » لا يهاجم الأم والنساء بالطريقة نفسها التى توجد فى « الأيام » . إذ يدل نص طه حسين - أولا - على إهمال الأم،بينما يربط نص ڤيد مهتا بين سلوك الأم وحبها لابنها[101] . ويختلف النصان لسبب آخر ؛ فعندما يتكلم طه حسين عن « علم النساء » يهاجم - ضمنا - النساء . أما ڤيد مهتا فيوازن بين خوفه من أمه وجاذبية أجميرو التى أعطته المحبة دون الألم .

ويصادفنا عند طه حسين مفهوم يربط العمى بالموت ، ونلاحظ عند ڤيد مهتا صدى لهذا الارتباط . وقد أشرنا سابقا إلى خادمة ڤيدى المفضلة ، أجميرو ، التى أراد أن يراها عند رجوعه إلى البيت ، لكن قيل له - بعد أن سأل عنها مرات عدة - إنها سافرت إلى بلدها . واستمر فى السؤال عنها إلى أن قال له أبوه أخيراً إنها توفيت ، مفسرا له أسباب موتها . لكن الولد ظل ينادى اسم أجميرو فى البيت . فأكد له أحد الخدم أنه سيلعب معه قائلا : « لقد راحت أجميرو كعينيك ياڤيدى بك »[102] .

ويختلف هذا النص من حيث إشارته إلى علاقة العمى بالموت عن نص طه حسين . أولا : يدخل الراوى فى « الأيام » - كما رأينا - قصة فقد الصبى بصره فى قصة موت أخته . أما نص « ڤيدى » فيقدم موت أجميرو أولا ، ليربط بينه وبين عمى الولد . ولكن كلا النصين يستخدم تراكيب نحوية متشابهة فى التعبير عن توازى العمى والموت ، بمعنى أن نص « الأيام » يتكلم عن « فقد » البصر و« فقد » الحياة ، بينما يعبر نص « ڤيدى » عن الظاهرة نفسها ، من خلال استخدام حرف التشبيه « كـ » (like) . والمغزى - فى كلا النصين - هو المغزى نفسه : رؤية العمى بوصفه نوعا من الموت . ولكن يتحدد الفارق بين النصين على أساس أن التوازى فى نص « ڤيدى » يركز على فكرة الخلود .

ومن الواضح أن الحوادث المرتبطة ببداية العمى فى « ڤيدى » متفرقة خلال النص ، بصورة تفوق ما هى عليه فى « الأيام » ، لكن المغزى يشابه المغزى الذى لاحظناه فى « الأيام » . وإذا نظرنا بدقة فى الحديث الأول ، والأهم ، وفى الإشارتين الطبيتين إلى هجوم العمى ، لاحظنا وسيلة أسلوبية مهمة . ذلك لأن كتاب « ڤيدى » - كما قلنا سابقا - منقول من خلال ضمير المتكلم . لكنه - يستخدم - أحياناً - متكلمين آخرين ؛ إذ نجد قصصا أو ملحوظات منقولة من خلال رواة آخرين ، كالأب - على سبيل المثال . ويمثل الوالد - فى هذه الأمثلة التى تهتم بها - الراوى ، إما مباشرة وإما من خلال كلامه المنقول بصيغة الغائب ؛ بمعنى أن البطل/ الراوى يصف ما قاله الأب أو ذكره بدلاً من أن يتحدث مباشرة .

ويشير هذا التغيير إلى عملية إبعاد نصى ، كأن الراوى الأصلى ، وهو البطل الذى ينقل الكلام من خلال ضمير المتكلم ، يرفض المسئولية الروائية فى هذه الأمثلة ، ومن ثم يبعد نفسه عن النص . ونستطيع أن نقول - بعبارة أخرى - إن الراوى لا يريد أن يطرق الموضوع مباشرة ، فيطرقه على لسان شخصية ثانية . ويبدو موضوع بداية العمى ذا مغزى فى هذه الحالة ؛ إذ ينتقل الحديث المرتبط به فى النص إلينا عن طريق لسان الأب ، وعلى نحو يبعد فيه الراوى نفسه عن هذا الموضوع بالذات .

وتخلق رواية ضمير المتكلم وكتابة العمى - عادة - عند ڤيد مهتا وصفاً أدبياً ذاتياً شخصياً . ومغزى التغير فى هذه الحالة هو تجنب الوصف الذاتى لبداية العاهة ، أو لأية موازنة بين البطل قبل هذه البداية وبعدها . وتحدث إشارة إلى الحوادث الأخرى - كالعلاج « التدجيلى » - من خلال ضمير المتكلم ، ولكن فى مرحلة متأخرة من النص ، وفى سياق موضوعات أخرى .

الشرق والغرب

تدل هذه الملحوظات على مواقف مماثلة فى الترجمتين الشخصيتين بالنسبة إلى « التقليدى » و« الحديث » ، ذلك على الرغم من اختلاف التقاليد فى النصين . وقد أشرنا إلى صعوبة الفصل بين مواجهة التقليدى والحديث من ناحية ، ومواجهة الشرق والغرب من ناحية أخرى . ولقد أدرك القارئ أن الكلام عن مواجهة التقليدى والحديث يدل - غالباً - على مواجهة الغرب . وتبدو العلاقة بين هاتين الثنائيتين واضحة فى موضوع ألمحنا إليه لكننا لم نعالجه تفصيلا .

هذا الموضوع هو موقف المجتمع من العمى . ويتعلق هذا الموضوع - بالطبع - بمسائل طرحناها سابقا : كالدور الاجتماعى للضرير أو صورته؛لكن الموقف الذى نفحصه فى هذه الحالة يتألف من مفهوم قيمى مجرد للعاهة . وهكذا نتكلم عن موقف

يعبر عنه النص بوضوح ، وليس عن موقف يجب علينا أن نستنتجه ـ بوصفنا قراء ـ من حوادث أو ظروف موجودة فى النص .

نعلم من نص « قيدى » أن الموقف الهندى التقليدى ينظر إلى العمى بوصفه لعنة[١٠٣] . والموقف التقليدى مثل انتقاده ، كلاهما أمر واضح . لكننا نهتم ـ فى تحليلنا ـ بالسياق الذى يقدم من خلاله الموقف التقليدى ؛ إذ يشرح الأب أسباب إعجابه بمدير مدرسة العميان ، ويرد هذا الإعجاب إلى أن المدير كان مسيحياً تعلم فى أمريكا . ويعنى ذلك أن الوالد يباعد بين معتقد المدير والمعتقد الجبرى عند الهندوس الذين يرون فى العمى لعنة . أما أمريكا فتشير إلى معرفة المدير بالأساليب « التقدمية » الغربية لتعليم العميان[١٠٤] . ولقد أراد الوالد ـ فضلا عن ذلك ـ أن يرسل البطل الضرير إلى الغرب ، بواسطة مدير المدرسة ، فكتب إليه طالبا المساعدة فى هذا الأمر ، وكان متأكداً من أن قيدى سيستفيد من الحياة فى المجتمع الغربى ؛ لأن هذا المجتمع أكثر تنوراً فى معاملة العميان من المجتمع الهندى[١٠٥] . ويقدم النص بذلك مواجهة بين الآراء التقليدية والآراء الحديثة أشبه بمواجهة الشرق والغرب .

ويوازى النص بين التقاليد والعمى مثلما يوازى بين الغرب وتخفيف العاهة . وتتمثل أفضل الأمانى المرتبطة بالولد الهندى الضرير فيما يمكن أن يتشابه به مع ولد فرنسى ضرير ـ مثل لويس برايل ، مخترع اللغة البارزة للعميان[١٠٦] .

ولكن الغرب يبقى بالرغم من ذلك شيئاً بعيداً أسطورياً ، إلى حد ما . فالغرب يمثل ـ أولا ـ مكانا سيسافر إليه البطل وليس مكانا قد سافر إليه من قبل . ومعرفتنا النصية بالغرب محدودة ـ لذلك ـ بمعرفة الراوى نفسه . ومعرفته هو بالغرب قليلة جدا . ولدينا فى النص ـ لهذا السبب ـ صور وأفكار عدة تتعلق بالغرب ، وهى أفكار وصور غير واقعية بل أسطورية .

يقول أحد الأولاد لقيدى ـ على سبيل المثال ـ إن البصر يرجع إلى المكفوفين فى أمريكا ، عندما يدرسون مع المبصرين . ويضيف أن هذا يحصل فى الولايات المتحدة؛لأن للناس هناك « عيون حياة كبيرة قوية »[١٠٧] . ونلاحظ ظاهرة مشابهة ، حين يتحدث الأولاد فى غرفة النوم عن محاولة إرسال قيدى إلى أمريكا ، إذ لا يصدق أحد منهم أن الرجل « الأبيض » أو المرأة « البيضاء » يمكن لأحدهما أن يكون ضريراً ، ويطلب الأولاد من قيدى أن يراسلهم . بعد وصوله ليؤكد لهم ذلك[١٠٨] .

تدل هذه الأمثلة على وجود الغرب الأسطورى . وتتكون السمة الأسطورية من عدم وجود العمى فى الغرب بوصفه شيئا واقعيا ؛ بمعنى أن الأولاد يظنون أن الغرب عالم مثالى ، لا وجود للعمى فيه ، ذلك العمى الذى يرتبط ـ فى أذهانهم ـ بالشرق التقليدى .

ومن الجدير بالذكر أن صوت الراوى لا يقتبس هذه الصورة بالرغم من وجودها فى النص ؛ إذ ليس من المتوقع أن يقبلها القارئ . وواضح أن البطل الصغير لا يقبلها . ولذلك يمثل بحثها فى النص جزءاً من التصوير الساخر للبيئة فى هذه المدرسة التبشيرية . ومن اللافت للانتباه ـ فى « قيدى » ـ أن الراوى يتناول المسيحية المقترنة بالغرب من خلال موقف سحرى ثابت . على سبيل المثال ـ حكاية قيد مع ممرضة قابلها فى المستشفى . قالت له هذه الممرضة إنه سيبصر لو صلى للمسيح[١٠٩] .

أما نص طه حسين فيختلف اختلافاً مهماً عن نص قيد مهتا ؛ إذ لم تكن علاقة طه حسين بالغرب فى بداية الأمر علاقة مفروضة عليه ؛ بمعنى أن الفتى سافر إلى الغرب بإرادته الشخصية . وهو يسافر إلى الغرب حقا ويصف الظروف هناك حقا ، على عكس « قيدى » . ويؤدى ذلك ـ بالطبع ـ إلى وصف أكثر واقعية للغرب . ولذلك تختلف صفات طه حسين الواقعية عن صفات صورة قيد مهتا الأسطورية للغرب . ولكن هذا الاختلاف لا يرجع إلى أن قيدى لم يسافر إلى الغرب بل يرجع إلى أن صورة الغرب لا تلعب فى « الأيام » الدور نفسه الذى تلعبه فى كتاب « قيدى » ؛ إذ نجد صورة إيجابية للمستشرقين الغربيين فى مصر ، ومن ثم للعلم الغربى[١١٠] . لكننا لا نصادف الاتصال المباشر بين مواجهة التقليدى والحديث ـ بتداعياتها السلبية والإيجابية ـ وبين مواجهة الشرق والغرب . وعندما نرجع إلى المسألة التى بدأنا بها تحليل قيد مهتا ، ندرك ذلك بوضوح ، خصوصا فى النظر إلى العمى بوصفه لعنة .

وإذا بحثنا عن هذا المفهوم أو مفهوم مشابه له فى « الأيام » عثرنا على قول الفتى إن « العمى عورة » ؛ وهى كلمة تدل على العاهة والعار فى الوقت نفسه . لكننا نصادف هذا الفهم للعورة والعمى فى الغرب ؛ فمن العادات الجديدة التى تعلمها الفتى تغطية عينيه بالنظارات السوداء[١١١] . وتمثل هذه التغطية عادة غربية لم يصادفها البطل من قبل . وكان يفكر وهو جالس فى القطار فى أوروبا : « فيما حفظ من قول أبى العلاء إن العمى عورة ، وقد فهمه الآن على وجهه وهو يرفع يده بين حين وحين ليتحقق من أن ذلك الغطاء الرخيص الحقير مازال يستر عينيه اللتين كان يجب أن تسترا »[١١٢] .

والغطاء فى هذه القطعة النصية هو النظارات السوداء . وفى الصفحة نفسها يفكر الفتى فى الذين يسترون جسمهم ويسترون « عورة العمى »[١١٣] .

والاختلاف مع « قيدى » واضح من هذه الزاوية ، وهو اختلاف يؤكد أن الغرب ليس جنة للمكفوفين ، بالرغم من فوائده . أو بعبارة أخرى ، لا يضع طه حسين الغرب ـ على خلاف قيد مهتا ـ بوصفه العنصر الذى يعاكس تماما العالم التقليدى الذى يدينه . وإذا كان « الحديث » و« الغرب »

يندمجان فى نص « قيدى » فإن كليهما يبدو فى « الأيام » كأنه مرحلة منفصلة عن الأخرى . ولذلك يبدو نص طه حسين أكثر « وطنية » من نص قيد مهتا ، إذا صح استخدامنا لكلمة « وطنية » .

إن الغرب يمثل عند طه حسين المكان الذى يقهر فيه الفتى التحديات الجديدة . ويتعود فيه على المقتضيات الاجتماعية الجديدة . فنشاهد مغامرات الفتى فى مجتمع يختلف عن مجتمعه الأصلى . ويضطر الفتى إلى تغيير عاداته الأساسية : يستبدل ـ على سبيل المثال ـ بملابسه الشرقية ملابس غربية[١١٤] . ويقود هذا ـ بدوره ـ إلى مشاكل جديدة . منها ـ مثلاً ـ تعلم « الدخول » فى الزى الأوروبى « والخروج منه » . وأهم من ذلك هذا الشئ الذى « لم يحسنه أعواما طوالا . وهو هذا الرباط السخيف الذى يديره الناس حول أعناقهم ثم يعقدونه بعد ذلك من أمام عقدة يتأنقون فيها قليلاً أو كثيراً ! »[١١٥] .

ونحن مع هذه الأمثلة إزاء ظاهرة خاصة بنص طه حسين . وتتألف هذه الظاهرة من طبيعة تكيفه الخاص مع الغرب . وإذا فحصنا تجربة طه حسين مع هذا الغرب أدركنا أنها تقود الفتى إلى درجة أساسية وأصلية من التكيف . ويضطر الفتى ـ من وجهة نظر ما ـ إلى أن يعتاد العمى من جديد . بمعنى أنه يضطر إلى أن يبنى من جديد دوره الحديث بوصفه شخصية ضريرة ؛ ذلك لأن عماه قد حدد صعوبات الانتقال من الشرق إلى الغرب . وبما أن الفتى كان قد تعود على الحياة طالبا « حديثاً » أو « محدثاً » فى الجامعة فى مصر ، فإن عنصر حداثته فى مصر يختلف عنه فى الغرب ، على مستوى ما من التكيف . ويعاكس هذا كله نص « قيدى » .

ولعل أهم عنصر من عناصر التكيف مع البيئة الجديدة يرتبط بتعلم الفتى لغة برايل . خصوصا حين يجد فى هذا التعلم صعوبة شديدة . وذلك لسبب بسيط : « فهو قد تعود أن يأخذ العلم بأذنيه لا بأصابعه »[١١٦] . إن هذه الملحوظة تعبر عن واقع المسألة بصورة تخفف من وطأة التأثير . ذلك أن الفتى لم يتعلم ـ فقط ـ القراءة[١١٧] ، أى لم يتعلم عملية نقل العلامات إلى كلمات . ويكتفى بالسماع والمشافهة . وكلاهما مرتبط بالطرائق الأصلية فى إدراك العلم . ومعنى ذلك أن الحضارة التى تربى فيها الفتى قد سهلت له ـ فى الحقيقة ـ الأمور . لأنها اعتمدت اعتماداً شديداً على العنصر الشفوى فى التعليم . ولهذا السبب لم تفرق هذه الحضارة فى تراثها الطويل بين طرق تعليم المكفوفين وطرق تعليم المبصرين[١١٨] . ونلاحظ ـ من ثم ـ أن المسالك التى قد اعتادها الفتى فى تعليمه العالى الدنيوى فى الشرق لم تكن كافية فى الغرب .

خاتمة : عملية الترجمة الشخصية

إن المسائل المرتبطة بكل من أدوار المكفوف ، وصور العمى ، ومشاكل « التقليدى والحديث » و« الشرق والغرب » ، مسائل أساسية فى سيرة حياة كل من بطلى الترجمتين الشخصيتين . وتدل هذه المسائل على خاصية للترجمة الشخصية ، أشرنا إليها سابقاً ، وهى وضع الترجمة بوصفها مرآة للمؤلف البطل . ولكن الترجمة تمثل ـ كما قلنا من قبل ـ مرآة للمؤلف الكاتب . ولقد شرحنا هذا العنصر من خلال تحليلنا لكتابة العمى . ولكن جانبا من طبيعة الترجمة الشخصية ، أعنى جانبا من ميثاق السيرة الذاتية . يتصل بمبدأ مؤداه أن الشخصيتين ـ أى المؤلف البطل والمؤلف الكاتب ـ شخصية متحدة فى الوقت نفسه ؛ ولا يمثل انفصالها فى آخر الأمر سوى مفهوم مجرد للتحليل . والحق أن دور المؤلف الكاتب يتكون جزئيا من اختيار مظاهر المؤلف البطل التى يقدمها إلينا . وتجئ شخصية المؤلف/ البطل فى الوقت نفسه من خلال اختيارات المؤلف/ الكاتب . ونستطيع أن نمضى بهذا التحليل على نحو يحيط بصلة موقف كلا الكاتبين بالمرآة : وذلك من خلال فحص الطريقة التى يستخدمها كلا الكاتبين عندما يطرق عملية الترجمة الشخصية .

إن نص الترجمة الذاتية يغربنا ـ عندما نقرؤه ـ بتوهم أننا إزاء وصف دون تحريف ؛ ذلك لأن الترجمة سيرة ذاتية . ولكن كل سيرة ذاتية تختار ـ بالضرورة ـ استراتيجية نصية خاصة ، أو طريقة خاصة تطرق بواسطتها عملية الترجمة الشخصية .

ومن الأهمية بمكان أن كلا النصين يعالج كتابة الترجمة الشخصية من موقف واحد . هو موقف الذاكرة ؛ بمعنى أن كلا النصين يتشكل من خلال الذاكرة ، ويبدأ كلاهما بظاهرة التذكر[١١٩] . ويستخدم النصان هذه الظاهرة بوصفها وسيلة لتقديم المعلومات الأولى فى الكتاب . ولكننا نواجه اختلافاً يميز بين الكاتبين . إذ يبدأ نص « الأيام » بـ « لا يذكر »[١٢٠] ؛ بينما يبدأ نص « قيدى » بـ « أذكر »[١٢١] ؛ أى أن النص الأول يقدم الظاهرة باستعماله الصيغة الإنكارية . بينما يعتمد النص الثانى على جملة إيجابية .

وهذا الفرق أقل أهمية مما يبدو لأول وهلة؛ لأسباب تكلمنا عنها سابقا . وتتحول الذكريات ـ فى نص طه حسين ـ فى الصفحات الأولى إلى موقف إيجابى . ويستمر النص فى تطور خطى إلى نهايته المنتصرة . ونواجه ما يغاير ذلك عند « قيدى » . إذ تتعدل الذكرى الإيجابية للبداية ـ كما رأينا ـ من خلال خاتمة الكتاب . تلك التى تلقى ظلال شك على صحة الذكريات التى انبنى الكتاب عليها . ويقدم كلا النصين ـ على هذا النحو ـ الذاكرة بوصفها عنصراً ضمنياً سالباً أو موجباً .

ولكن ما أهمية هذه الظاهرة الثانية ؟ إن كلا المؤلفين يمضى قدما ، فى سيرته ، عن طريق عرض الترجمة الشخصية من خلال

الذاكرة ، بكل ما تمثله الذاكرة من عملية يتخلق بها نص السيرة الذاتية من الوعي الخاص للمؤلف[١٢] . وإذا كانت الذاكرة تمثل الوسيلة التي يتخلق بها المؤلف البطل فهي ـ أي الذاكرة ـ نقطة الاتصال بين موقفي الترجمة الشخصية بوصفها مرآة ، من ناحية ، وبوصفها دفعا لعدم اليقين إلى الأمام من ناحية أخرى ، وذلك بدفع الذاتية الفطرية للعملية كلها إلى الأمام . ولذلك ، يتكون موضوع الكتابين ـ إلى درجة ما ـ من عملية التذكر ، وليس من نتائج هذا التذكر فحسب .

ولكن ـ ما علاقة هذه الملاحظات بحياة البطلين ؟ عندما نظرنا إلى عناصر النص المختلفة ، ككتابة العمى أو الألم ، لاحظنا ظواهر عدة ؛ إذ بينما كان كل من المؤلفين مستعدا للحديث عن موضوع من الموضوعات حديثا فوريا مباشرا ، بدا كلاهما كما لو كان يحتاج إلى تأخير الموضوع الآخر ومعالجته معالجة تدريجية . ولذلك نستطيع أن ندرك أن كلا المؤلفين قد استخدم عملية الترجمة الشخصية بوصفها وسيلة لاستيعاب بعض الحوادث الأكثر إيلاما في حياة كل منهما ، مما يجعل من الترجمة الذاتية ـ في كل من النصين ـ عملية طرد واستبعاد لكل ما يؤذي المؤلفين ويؤرقهما . وذلك بفاعلية النوع الأدبي للسيرة الذاتية .



الهوامش :

(١) طه حسين . « الأيام » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧١ ـ ١٩٧٣) . انظر كتاب حمدي السكوت ومارسدن جونز ؛ « طه حسين » (القاهرة : الجامعة الأمريكية ، ١٩٧٥) فيما يتصل بيبليوجرافيا طه حسين . وانظر أيضا :
Pierre Cachia, (Taha Husayn : His Place in the Egyptian Literary Renaissance) (London : Luzac and Company, 1956)
جابر عصفور . « المرايا المتجاورة : دراسة في نقد طه حسين » (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٣) . عن « الأيام » بوصفها سيرة ذاتية (أو ترجمة شخصية) انظر : رشيدة مهران ، « طه حسين بين السيرة والترجمة الذاتية » (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩) ، ص : ٢٥١ ـ ٢٩٥ ؛ شوقي ضيف : « الترجمة الشخصية » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٧٩) ، ص : ١١٣ ـ ١١٩ ؛ إحسان عباس « فن السيرة » (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧) ، خصوصا ص : ١٤٣ ـ ١٤٦ . وانظر : البدراوي زهران . « أسلوب طه حسين في ضوء الدرس اللغوي الحديث » (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢) .

(٢) إحسان عباس : « فن السيرة » : ص : ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(٣) ڤيد مهتا (Ved Mehta) : « ڤيدى » (Vedi)
(New York : Oxford University Press, 1982) .

(٤) انظر ـ على سبيل المثال ـ مجدي وهبة « معجم مصطلحات الأدب » (بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٧٤) ، ص : ٨٠ .

(٥) من الممكن أن يعترض علينا بالقول إن ڤيد مهتا ليس كاتبا من العالم الثالث ، إذ يكتب باللغة الإنجليزية ، لكن لدينا أمثلة كثيرة لمؤلفين من العالم الثالث يكتبون باللغات الأوروبية ، مع حفاظهم على العلاقات الثقافية والأدبية التي تربطهم بالعالم الثالث . وهذا يحدث ـ على سبيل المثال ـ مع مؤلفين بارزين من شمال أفريقيا ، يكتبون باللغة الفرنسية . ومن الجدير بالذكر أنه لا توجد لغة هندية تلعب الدور الجامع نفسه الذي تلعبه اللغة العربية في العالم العربي .

(٦) تدل نظرة سريعة إلى نقد الأدب العربي على أن المقارنة بين الأدب العربي والأدب الغربي موجودة على نحو بالغ الأهمية .

(٧) جابر عصفور ، «المرايا المتجاورة» .

(٨) انظر ـ مثلا ـ إحسان عباس ، «فن السيرة» ، ص ١٤٥ .

(٩) Philippe Lejeune, (Le Pacte autobiographique) (Paris : Editions du Seuil, 1975).
ص ١٣ ـ ٤٦ .
لدينا أمثلة قليلة في الجزء الثالث من «الأيام» ، نواجه فيها رواية ضمير المتكلم . وفي الجزء الأول ـ كذلك ـ نصادف ظاهرة الازدواج dédoublement بمعنى أن الراوي يتكلم من خلال ضمير المتكلم ، لكن بوصفه راوياً يفصل عن البطل . وبما أن هذه الظاهرة تقودنا إلى خارج حدود البحث فلن نفحص مغزاها الأدبي الكامل ، إذ أتناول هذه المسألة ومسائل أخرى في كتاب عن «الأيام» في طور التنفيذ . انظر عن ظاهرة الازدواج ، Lejeune, Le pacte autobiographique ، ص ١٦ .

(١٠) حمدي السكوت ومارسدن جونز ، «طه حسين» .

(١١) «قيدي» ، ص ١٤ ـ ١٥ .

(١٢) Janet Malcolm, (School for the Blind «New York Review of Books»
أكتوبر ١٩٨٢ ، ص ٣ .

(١٣) من الواجب أن نتذكر أن كتابة العمي ، كأشكال الكتابة الأخرى ، تمثل نظاما للتصوير الأدبي . ولا توجد كتابة تعكس بطريق كامل عالم المتكلم أو إحساسه . وتختلف كتابة العمي عن أشكال الكتابة العادية من خلال وصفها باعتبارها نظاما للتصوير الأدبي يخلق وهم العمي .
رأى البدراوي زهران («أسلوب طه حسين» ، ص ٨٢ ، ٨٤) أن استخدام صيغ البناء للمجهول في «الأيام» يعكس عمى طه حسين . ولكن ملاحظته تتعلق بصيغة المبني للمجهول المستخدمة في اللغة للتعبير عن الإصابة بالعلة . وليس لهذه النقطة ـ للأسف ـ علاقة ضرورية بالصيغ الأخرى للمجهول في النص . يضاف إلى ذلك أننا لا نملك دراسة منظمة عن النسبة الكمية سواء كانت هذه الصيغ صيغاً للمجهول أو غيرها .

(١٤) «قيدي» ، ص ٧ .

(١٥) «قيدي» ، ص ١٠ .

(١٦) «قيدي» ، ص ٢٧ .

(١٧) «قيدي» ، ص ٨٣ .

(١٨) «قيدي» ، ص ١٤٣ .

(١٩) «قيدي» ، ص ٧٥ .

(٢٠) «قيدي» ، ص ١٢ .

(٢١) «قيدي» ، ص ٦٦ .

(٢٢) «قيدي» ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ .

(٢٣) «قيدي» ، ص ٧٦ .

(٢٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها .

(٢٥) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٢٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٣١ .

(٢٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٦ .

(٢٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٤٣ .

(٢٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٥ .

(٣٠) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٩ .

(٣١) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٦ .

(٣٢) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٤ .

(٣٣) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣ .

(٣٤) المصدر نفسه .

(٣٥) انظر ـ مثلا ـ «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٨ .

(٣٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٥ .

(٣٧) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٦ .

(٣٨) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ .

(٣٩) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٩ .

(٤٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٣٨ ، ٣٩ ، ١٠٨ .

(٤١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٨٥ ، ٨٨ ، ١٠٠ ، ١٠٨ .

(٤٢) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٩١ ـ ٩٢ .

(٤٣) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .

(٤٤) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ٤٣ .

(٤٥) انظر «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٩ .

(٤٦) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٩ ـ ٢٠ .

(٤٧) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ ، ٢٢ .

(٤٨) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٢٠ وما يليها . ومن المستبعد أن الفتى كان يمتلك في هذه السن تلك المعرفة التي ينسبها إلى نفسه في النص عن أبي العلاء ، وبما أن هذه المعرفة لا تنسب إلى زمن مبكر من حياة البطل أو إلى الراوي ، فهي تمثل ـ على مستوى التكنيك ـ مفارقة زمنية . ويجب أن يذكرنا ذلك بأن الترجمة الشخصية تقديم أدبي لحياة شخص من الأشخاص ، وليست تسجيلا علميا لهذه الحياة . قارن برشيدة مهران «طه حسين» ، ص ٢٩١ . إن مسألة الألم والتكيف مرتبطة بأبي العلاء في أعمال أخرى لطه حسين . ففي «تجديد ذكرى أبي العلاء» ـ على سبيل المثال ـ ينسب مؤلفنا إلى أبي العلاء مسألة التكيف والامتعاض . وحديثه عن شاعره ، بطبيعته الشخصية أو الحميمة ، يمثل جديثا من أحاديث الترجمة الشخصية بمعنى من المعاني . وبما أن هذا النص يتناول مشاكل عدة متنوعة فهو يساعدنا على فهم مسألة الوسائل الموجودة في «الأيام» واقتصادها . ولقد عبر طه حسين أيضا عن المسائل النفسانية المرتبطة بالعمي في تأمله الطويل «مع أبي العلاء في سجنه» . لكننا نحدد بحثنا في «الأيام» . انظر طه حسين «تجديد ذكرى أبي العلاء» ، خصوصا ص ١٢٣ وما يليها ، و«مع أبي العلاء في سجنه» في «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين» ، المجلد العاشر ، «أبو العلاء المعري» (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٧٤) . قارن جابر عصفور ، «المرايا المتجاورة» ، ص ٣٣٥ وما يليها .

(٤٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٥٠) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٠٢ .

(٥١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٦ .

(٥٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ١٠٠ .

(٥٣) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٥ ـ ٩٦ .

(٥٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١١٢ وما يليها .

(٥٥) «قيدي» ، ص ٣٤ ، ٣٥ .

(٥٦) «قيدي» ، ص ٣٧ .

(٥٧) «قيدي» ، ص ٤٦ .

(٥٨) «قيدي» ، ص ٩٣ وما يليها .

(٥٩) انظر ـ مثلا ـ «قيدي» ، ص ١٤٤ .

(٦٠) «قيدي» ، ص ٩٤ .

(٦١) «قيدي» ، ص ١٤٢ .

(٦٢) «قيدي» ، ص ١٣٧ .

(٦٣) «قيدي» ، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٨ .

(٦٤) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٨٦ .

(٦٥) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٤٣ ـ ١٤٤ .

(٦٦) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٢٤ .

(٦٧) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٠٥ .

(٦٨) «الأيام» ، ج ٢ ، ١٧٨ ـ ١٧٩ .

(٦٩) «الأيام» ، ج ٢ ، ص ١٤٧ .

(٧٠) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٦ .

(٧١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٣١ .

(٧٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٤٨ وما يليها .

(٧٣) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٥٠ ـ ١٥١ .

(٧٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٢٦ .

(٧٥) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٧٦) «قيدى» ، ص ١٤ .

(٧٧) «قيدى» ، ص ١٧ .

(٧٨) «قيدى» ، ص ٦٥ .

(٧٩) «قيدى» ، ص ١٣٩ .

(٨٠) «قيدى» ، ص ٢٥٨ .

(٨١) «قيدى» ، ص ٨٥ .

(٨٢) نحن لا نقارن ـ بالطبع ـ بين كل الأدوار وكل المواقف الموجودة فى كل من المجتمعين . لكننا نهتم بانعكاسها فى النصين فحسب . ولقد وجد ـ على سبيل المثال ـ شحاذون فى العالم الإسلامى .

(٨٣) «قيدى» ، ص ٢٥٦ .

(٨٤) «قيدى» ، ص ٢١٠ . يبدو أن الطب «اليونانى» فى هذا الكتاب يدل على طب العالم التقليدى الإسلامى . وأصول هذا الطب يونانية حقا . ويمثل هذا الطب نوعا من الطب الجالينوسى . وبالرغم من أن هذا الطب كان علميا فى وقته فقد سقط فى القرون الحديثة ، وانحدر إلى مستوى الطب الشعبى . ونستطيع أن نستنتج من اسمه أن حكيمجى كان مثقفا وأنه كان يتعلق بهذا الطب .

(٨٥) يجب علينا أن نتذكر أن حوادث هذا الكتاب قد وقعت قبل انفصال باكستان عن الهند .

(٨٦) «قيدى» ، ص ٧٨ وما يليها .

(٨٧) «قيدى» ، ص ٨٥ .

(٨٨) المصدر نفسه .

(٨٩) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٤٩ .

(٩٠) «قيدى» ، ص ٨ .

(٩١) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٦ .

(٩٢) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١٢٠ .

(٩٣) «الأيام» ، ج ١ ، ص ١١٠ .

(٩٤) «قيدى» ، ص ١٤ .

(٩٥) «قيدى» ، ص ١٤ وما يليها .

(٩٦) «قيدى» ، ص ١٠٠ .

(٩٧) «قيدى» ، ص ١٧٨ .

(٩٨) «قيدى» ، ص ١٢٥ .

(٩٩) «قيدى» ، ص ٢١١ ـ ٢١٢ .

(١٠٠) «قيدى» ، ص ٢١٩ .

(١٠١) «قيدى» ، ص ١٥ ـ ١٦ .

(١٠٢) «قيدى» ، ص ١٢٤ وما يليها .

(١٠٣) «قيدى» ، ص ١٥ .

(١٠٤) المصدر نفسه .

(١٠٥) «قيدى» ، ص ١٥٧ .

(١٠٦) «قيدى» ، ص ١٠٥ .

(١٠٧) «قيدى» ، ص ١٨٧ .

(١٠٨) «قيدى» ، ص ١٦١ .

(١٠٩) «قيدى» ، ص ١٦٨ ـ ١٦٩ .

(١١٠) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٣٤ ، ٣٧ ، ٥٤ ـ ٥٥ ، على سبيل المثال .

(١١١) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٩٧ ، ١٠٠ .

(١١٢) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٠ .

(١١٣) المصدر نفسه .

(١١٤) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٧٦ .

(١١٥) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ١٠٥ .

(١١٦) «الأيام» ، ج ٣ ، ص ٨١ .

(١١٧) المصدر نفسه .

(١١٨) نستطيع أن نرى ذلك فى نقل الحديث الشفوى والكتب ، مثل نراه فى نظام التعليم المستخدم . ولقد كان عدد العلماء والأدباء (من المكفوفين) الذين تعلموا بهذه الطريقة ضخما جدا . انظر ـ على سبيل المثال ـ خليل بن أيبك الصفدى ، «نكت الهميان فى نكت العميان» ، تحقيق أحمد زكى بك (القاهرة : المطبعة الجمالية ، ١٩١١) .

(١١٩) ليست هذه البدايات للترجمة الشخصية عادية أو مفروضة عن طريق الشكل الأوتوبيوجراف نفسه . ولدينا طرائق مختلفة لبداية الترجمة الشخصية . وتشتمل الطريقة العادية على رواية ولادة الشخص أو تاريخ عائلته . انظر : ص ١٩٧ وما يليها :

Lejeune, Le pacte autobiographique

(١٢٠) «الأيام» ، ج ١ ، ص ٣ .

(١٢١) «قيدى» ، ص ٣ .

(١٢٢) تقول رشيدة مهران ، «طه حسين» ، ص ٢٧٤ ، عن بداية «الأيام» :

«هكذا قدم لنا الكاتب نفسه بكل تواضع وكأنه يستحى من تقديم نفسه» . لكن تحليلنا قد أوضح الأسباب التى تدل على أن وجهة نظر رشيدة مهران لا تقدر هذه البداية حق قدرها ، فيا يتصل بالنظر إلى هذه البداية بوصفها بداية ، أو فيا يتصل بعلاقتها ببقية الكتاب .

فن الإبيجراما عند طه حسين

دراسة في «جنة الشوك»

فخرى قسطندى

لا أجد بيتا من الشعر ، وأنا بسبيل الحديث عن فن «الإبيجراما» عند طه حسين ، أكثر ملاءمة لهذه المناسبة من بيت المتنبى :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم
وتأتى على قدر الكرام المكارم

فقد كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من مكارمه أنه أضاف إلى النثر العربى الحديث الجنس الأدبى الذى يعرف فى أدب الغرب «بالإبيجراما» ، وجعل كتابه جنة الشوك (دار المعارف بمصر ، ١٩٤٥) وقفا عليه وحده ، وكانت هذه الإضافة ، فيما أرى ، جزءاً من خطة عامة ، حرص عليها منذ عودته بعد إتمام دراسته فى فرنسا ، للنهوض بالأدب العربى الحديث إلى بعض ما بلغه الأدب العربى القديم من مكانة عالمية ، حتى يتحقق التواصل بين الأدب العربى قديمه وحديثه من جهة ، وحتى يسهم الأدب العربى الحديث فى العطاء الإنسانى من جهة أخرى ؛ فللأدب العربى القديم مكانة عالمية ، وفضله على الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى حقيقة مقررة من حقائق التاريخ .

ولست أرى بأسا فى أن أسوق فى هذا الصدد فقرات من محاضرة ألقاها فى الجامعة الأمريكية عام ١٩٣٢ ، وضمنها كتابه **من حديث الشعر والنثر** (دار المعارف بمصر ، ١٩٣٦) :

«فالأدب العربى وحده أدب عاشت عليه أمم كثيرة نحو خمسة عشر قرنا ، والآداب الغربية الكبرى فى العالم عاشت عليها أمم ، ليست أقل من الأمم التى عاشت على الأدب العربى عددا ، ولا خطرا ، ولا مكانة فى التاريخ ...»

ويكفى أن نلاحظ أن الأدب العربى هو الذى عاشت عليه كل الأمم العربية ، وهو الأدب الذى حمل لواء العلم والعقل طوال القرون الوسطى ، فى حين كان الأدب اليونانى منحازا فى القسطنطينية ، وكانت أوربا منهمكة فى جهالتها . ويكفى أن نلاحظ أن النهضة الأولى التى ظهرت فى القرن الثانى عشر فى

أوربا إنما هى نتيجة لاتصال أوربا بالعرب . فأدبنا هو الذى أحيا العقل الأوربى ، حتى جاءت النهضة الثانية التى اتصل فيها الأدب الأوربى بالأدب اليونانى القديم .

فلو لم يكن للأدب العربى إلا أنه قد حمل لواء الأدب الإنسانى والعقل الإنسانى فى عشرة قرون ، لكان هذا كافيا للاعتراف بأن هذا الأدب من الآداب التى تعتز بنفسها ، وتستطيع أن تثبت لصروف الزمان »[1] .

ولعل العقاد قد ألمح إلى وجه من هذه الحقيقة حين كتب ، فى وقت يسبق محاضرة طه حسين ، عن التقاء الشعر اللاتينى والشعر العربى القديم على ساحة الغزل . فقد جاء فى مقال بعنوان الغزل « الطبيعى » من كتابه **الفصول** (المكتبة الأهلية بمصر ، ١٩٢٢) مانصه :

... كان كاتيلوس[2] الشاعر الرومانى يدعو الآلهة قائلا : «أيتها الآلهة إن كانت لك رحمة بالقلوب الصديقة المشفية فبحق براءتى عليك إلا ما نظرت إلى عذابى ، ورثيت لما بى ، ومسحت عنى هذا الوباء الماحق . والبلاء اللاحق . وهذه الرعدة التى تسربت رعدتها فى عروق . فنفت الهناء عن قلبى » .

وهى رعدة عروة بن حزام التى يقول فيها :

وإنى لتعرونى لذكراك رعدة
لها بين جلدى والعظام دبيب

... وكان كاتيلوس يقول : «إنى لأكره وأحب . تسألنى كيف ذلك ؟ من يدرى . ولكنى أحس بحقيقة هذا الأمر وشدة برحائه .

وكذلك كان يقول المجنون :

فيارب إذ صيرت ليلى هى المنى
فزنى بعينيها كما زنتها ليا
وإلا فبغضها إلى وأهلها
فإنى بليلى قد لقيت الدواهيا

وليس فى نعت الحب بالداهية شىء من الرقة والدماثة ولكنها حقيقة اتفق عليها شاعران ليس بينهما جامعة من لغة ، أو مشرب قوم أو وحدة زمن ، ولكنهما اجتمعا على عاطفة إنسانية صادقة ـ بل اتفق عليها كل شاعر عالج من العشق ما عالجه هذان الشاعران »[3] .

ونحن نخلص من قول العقاد إلى هذه النتيجة : لئن كان يوجد بين نقاد الأدب فى الغرب من يقول إن كاتيلوس ذو مكانة عالمية فى شعر الغزل عند اللاتين ، فإنه حرى بهؤلاء النقاد ، لو اطلعوا على شعر الغزل عند العرب ، أن يصدروا هذا الحكم على شعراء الغزل الكبار عند العرب .

فإذا كان الأدب العربى القديم أدبا ذا مكانة عالمية ، فلم لا يسعى الأدب العربى الحديث إلى أن يقفو خطاه ، ويجدد سيرته ؟ وها نحن نرى أدبيين من أدباء العربية على وعىَ عميق بمكانته العالمية ، ولعل وراء هذا الوعى العميق العزم الماضى . والهمة القعساء ، والطموح الوثاب إلى أن يتبوأ الأدب العربى الحديث المكانة العالمية نفسها .

وأغلب ظنى أن طه حسين أراد أن يبلغ هذه الغاية ، وأنه اتبع سبلا شتى لبلوغها . فهو قد طرق مثلا السيرة الذاتية من باب لم يطرقه كتاب السيرة الذاتية فى الغرب . وأقول فى الغرب ، لأننا درجنا حديثا على أن نقيس أدبنا العربى الحديث بأدب الغرب ، ففيما وصل إليه علمى ، كل كتب السيرة الذاتية التى حفظتها لنا الآداب الغربية يتحدث كاتبوها بضمير المفرد المتكلم . وهذا ما يطالعنا فى ثلاثة من أشهر كتب السيرة الذاتية عندهم : **سيرتى الذاتية** (١٧٧١) للكاتب الأمريكى بنجامين فرانكلين ، **والسيرة الذاتية لإدوارد جيبون** (١٧٨٨ ـ ١٧٩٣) ، **واعترافات جون جاك روسو** (١٧٨١ ـ ١٧٨٨) . وإليك هذا المثال من إدوارد جيبون المؤرخ الإنجليزى الكبير صاحب كتاب **تداعى الإمبراطورية الرومانية وانهيارها** (١٧٧٦ ـ ١٧٨٨) . إن جيبون يتحدث عن نفسه حديثا صريحا مباشرا بضمير المفرد المتكلم :

ولدت فى بتنى ، بمقاطعه سرى ، فى السابع والعشرين من إبريل ، حسب التقويم الميلادى القديم . لعام ألف وسبعمائة وسبع وثلاثين خلت ، وكنت الطفل الأول الذى أثمره رباط الزوجية بين إدوارد جيبون ، المحترم ، وجوديث بورتين . وكان ممكنا أن يكتب على أن أكون عبدا ، أو متوحشا ، أو مزارعا بسيطا . ولا يتأتى لى أن أدير النظر ، دون متعة ، فى سخاء الطبيعة التى قضت أن يكون مولدى فى بلد حر متمدن ، فى عصر علم وفلسفة ، من عائلة شريفة ، خلعت عليها هبات الثروة ... »[4] .

أما طه حسين فقد خرج على هذه السنة المعهودة فى **الأيام** ، فهو يتحدث بضمير المفرد الغائب ، ثم هو يتحدث بضمير المفرد الغائب على طريقة المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يستخدم المفرد الغائب . ومن مزايا هذا المنهج أنه يضع الراوية خارج حلبة الأحداث ، ومن ثم فهو يرى كل شىء بوضوح تام . ثم إن هذا الراوية بحكم موقعه خارج الحلبة ، لا يندمج مع شخوص قصته ، ولا ينفعل بانفعالاتها ، لأن مصيره لا يرتبط بمصائرها ، ومن هنا فإنه يسرد ويصف ويحلل فى موضوعية تامة . ولا يخفى أن القصة التى تجرى على لسان المفرد المتكلم لا تملك إلا أن تصور الشخوص والأحداث والمشاهد من زاوية الرؤية عند المفرد المتكلم الذى قد يرى شيئا ، ويغفل عن أشياء ، والذى قد يميل مع هوى نفسه . فيصدر أحكاما لا تتفق مع الحقيقة ، ثم إنه إذ يكون أشبه بشخصية فى مسرحية ، ويكون القارىء أشبه بمتفرج فى قاعة مسرح ، فإن

استغراق المفرد المتكلم فى عواطفه قد يدفع إلى اندماج القارىء معه فى عواطفه ، فيفقد القارىء أيضا القدرة على الحكم الصحيح .

لقد جمع طه حسين بين خصائص السيرة الذاتية التى تقوم كلية على حياة صاحب السيرة ، وبين مزايا العرض عند المؤلف القصصى الغربى الحديث الذى يوظف ضمير المفرد الغائب لتصوير شخوص وأحداث ابتكرها خياله . فكانت النتيجة نسيجا خيوطه من الحقيقة ، أما أسلوب نسجه فمن الخيال .

ولعل منهج طه حسين فى تدوين السيرة الذاتية أقرب ما يكون إلى منهج الروائى الإيرلندى الكبير جيمز جويس فى روايته **صورة الفنان شابا (١٩١٦)** التى استلهم فيها بعض أحداث حياته ، ولكن لم يصنع منها سجلا دقيقا لسيرته الذاتية ، فتبقى **صورة الفنان شابا** رواية ، وليست سيرة ذاتية .

ولعل نظرة عجلى على كل من افتتاحية **الأيام جـ١ (١٩٢٩) وصورة الفنان شابا** تكشف عن منهج العرض المشترك الذى يجمع بينهما .

يقول صاحب **الأيام جـ١** :

«لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله من الشهر والسنة ، بل لا يستطيع أن يذكر من هذا اليوم وقتا بعينه ، وإنما يقرب ذلك تقريبا»[٥] .

وجاء فى الفقرة الأولى من **صورة الفنان شابا** ما يلى ترجمته :

«حدث ذات يوم ، وما أجمله من يوم ، أن بقرة كانت قادمة على الطريق ، وهذه البقرة التى كانت قادمة على الطريق قابلت صبياً صغيراً ظريفا اسمه الطفل تاكو»[٦] .

فلولا معرفتنا أن كلا من طه حسين ، وجيمز جويس يتحدث عن طفولته ، لاستقر فى ظننا أن كلا منهما يتحدث عن طفولة إنسان آخر ؛ لأن كلا منهما ينسلخ عن ذاته ، وينظر إليها كذات تنتمى إلى شخص آخر ، يرمز إليها بضمير المفرد الغائب ، ولا يحق له أن يرمز إليها بضمير المفرد المتكلم .

لقد شق طه حسين للسيرة الذاتية[٧] فى عصرنا الحديث طريقا لم تسبقه إليه السيرة الذاتية فى فنون الكتابة عند الغربيين ، أفلا يحق له بفضل هذا العطاء ، وهذا التجديد أن ينادى بأن أدبنا العربى الحديث قد جاوز الحدود المحلية ، واقتحم آفاق الأدب العالمية ؟

إن طه حسين الذى أضاف منهاجا جديدا إلى كتابة السيرة الذاتية فى **الأيام** ، فخرج على الشكل التقليدى الذى كتبت به أمهات كتب السيرة الذاتية عند الغربيين ، فأثبت أن الأدب العربى الحديث أوتى القدرة على أن يسهم فى تراث الأدب الإنسانى ، حرص أيضا على أن يثبت أن الأدب العربى الحديث لا يقف عند هذا اللون من ألوان العطاء . فى مقدور طه حسين أن يسعى إلى التجديد فى فن «الإبيجراما» ، وهو فن برع فيه الشعراء القدماء من اليونانيين ، واللاتينيين وعالجه شعراء الغرب فى العصر الحديث ، كما أخذ شعراء العرب فى العصر العباسى الأول بنصيب منه . وطه حسين حين يسعى إلى التجديد فى فن «الإبيجراما» يحقق أكثر من غرض ؛ فهو يبقى خط الإبداع فى هذا الفن من فنون القول موصولا بين الأدب العربى القديم والحديث من جهة ، ويربط ما بين الأدب العربى قديمه وحديثه والآداب الأوربية العالمية من جهة أخرى . ولما كنا على يقين من مكانة الأدب العربى القديم بين الآداب العالمية ، فإن مدار الأمر كله على مكانة الأدب العربى بين الآداب العالمية . فإن أفلحت محاولة طه حسين فى أن يرقى بفن «الإبيجراما» إلى الغاية التى بلغها عند الأوروبيين ، فإنه يكون قد رمى رميته ، وأصاب بغيته ، وأعطى السند والبينة على أن الأدب العربى الحديث جدير بأن يسلك فى عداد الآداب العالمية . وأرى أن هذه الفكرة ملكت عليه نفسه ، وسيطرت على قلمه فى كل ما كتب وأعلن إلى الناس ، وألحت عليه بضرب معين من السؤال :

«... أيوجد هذا الفن فى اللغة العربية أم لا يوجد ؟ ... أتستجيب اللغة العربية لهذا الفن إن دعيت إليه أم لا تستجيب ؟ ... أقادر أنا على أن ألائم بين هذا الفن وبين اللغة العربية أم غير قادر ؟ ... والذين يقرءون ما أذعت فى الناس من الكتب منذ أكثر من ربع قرن يستطيعون أن يروا ذلك فى كثير مما أذعت فيهم . وأن يتبينوا فى وضوح وجلاء أنى أستجيب حين أكتب — وحين أكتب فى الأدب خاصة — لشيئين اثنين : أحدهما ما أرى من رأى أو أجد من عاطفة وشعور ، والآخر امتحان قدرة اللغة العربية على أن تقبل فنونا من الأدب لم يطرقها القدماء ، وامتحان قدرتى أنا على أن أكون الصلة بين اللغة العربية وبين هذه الفنون والآداب»[٨] .

وظاهر من قول طه حسين أنه يسعى إلى توسيع رقعة اللغة العربية والنهوض بقدراتها ، وإلى توسيع رقعة الأغراض التى يكتب فيها الأدب العربى الحديث . على أننا نستبين وراء هذه الرغبة الملحة همة تسعى دائبة إلى أن يأخذ الأدب العربى الحديث مكانه إلى جوار الآداب العالمية ، وأن يواكبها فيما برزت فيه من فنون الكتابة .

والملاءمة بين القديم والجديد فى فنون الأدب ، وامتحان قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن لم يطرقه القدماء ، ثم إمتحان قدرة طه حسين الشخصية على توظيف اللغة العربية فى صنع صور فنية جديدة تمثل ، فيما أرى ، شطرًا هاما من وجوه النشاط الأدبى التى توفر عليها طه حسين . فقد نادى طه حسين بأهمية القديم ، وبضرورة الانطلاق منه ، والانتفاع به فى محاولات التجديد ؛ بل إنه ليرى أن فهم الحضارة الحديثة رهن

بفهم القديم ، وأن لا فائدة ترجى من وراء قوم يتشدقون بالحضارة الحديثة ، فى حين أنهم لا يعرفون ما للقديم من قيمة إنسانية عظمى . وإليك بعض ما جاء فى هذا الموضوع فى مقال بعنوان «أثناء قراءة الشعر العربى القديم» ظهر لأول مرة بجريدة **الجهاد** (٣٠ يناير ١٩٣٥) :

«... فليس التجديد فى إماتة القديم ، وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ ما يصلح منه للبقاء . وأكاد أتخذ الميل إلى إماتة القديم أو إحيائه فى الأدب مقياسا للذين انتفعوا بالحضارة الحديثة أو لم ينتفعوا بها ، فالذين تلهيهم مظاهر هذه الحضارة عن أنفسهم حين تلهيهم عن أدبهم القديم ، لم يذوقوا الحضارة الحديثة ، ولم ينتفعوا بها ، ولم يفهموها على وجهها ، وإنما اتخذوا منها صورا وأشكالا ، وقلدوا أصحابها تقليد القردة لا أكثر ولا أقل ، والذين تلفتهم الحضارة إلى أنفسهم ، وتدفعهم إلى إحياء قديمهم ، وتملأ أنفسهم إيمانا بألا حياة لمصر إلا إذا عنيت بتاريخها القديم ، وتاريخها الإسلامى ، وبالأدب العربى قديمه وحديثه ، عنايتها بما يمس حياتها اليومية من ألوان الحضارة الحديثة ، هم الذين انتفعوا ، وهم الذين فهموا ، وهم الذين ذاقوا ، وهم القادرون على أن ينفعوا فى إقامة الحياة الجديدة على أساس متين»[٩] .

على أن طه حسين فى حرصه على ربط حاضر الأدب بماضيه ، لا ينبت إطلاقا عن جيله ، ولا يقطع ما يربطه به من أواصر محتومة ؛ فطه حسين ابن عصره ، وترجمانه الذى يدعو إلى استحداث أشكال فنية تتلاءم مع هذا العصر ، وتفصح عنه ، على أن ترقى إلى تصوير الروح الخالد الذى يتمثل فى الإنسانية جمعاء . فليس المحك فى الحكم على امتياز العمل الأدبى قدم الشكل الفنى أوجدته وحده ، وإنما فى توظيف الشكل الفنى المناسب للكشف عما يتأتى الكشف عنه من جوهر النفس الإنسانية . أما الأدب القديم فى ثوبه الفنى القديم فقد وفق أيما توفيق فى بلوغ هذه الغاية ، وياحبذا لو يسر للأدب الجديد أن يصطنع من الأشكال الفنية الجديدة ما يكفل بلوغ هذه الغاية . ومن هنا فإن الحاجة تدعو أصحاب دعوة التجديد إلى الرجوع إلى القديم للاسترشاد به ، والاحتكام إليه . وإلى ذلك قصد طه حسين حين كتب فى **حافظ وشوقى** (١٩٣٣) فى فصل بعنوان «المثل الأعلى» :

«... فأنا من أصحاب الجديد ومن أشدهم إلحاحا فى تأييده والدعوة إليه ، ولكنى على ذلك أجد فى قراءة القديم لذة لا تعدلها لذة ومتاعا ليس يشبهه متاع ؛ ذلك لأن القديم والجديد لم يستمدا جمالهما الفنى من القدم والجدة وحدهما ، وإنما استمداه من هذا الروح الخالد الذى يتردد فى طبقات الإنسانية كلها ، فيحل فى كل جيل منها بمقدار . وهو يتشكل فى كل جيل بالشكل الذى يلائمه ، ويتصور فى كل بيئة بالصورة التى تناسبها ...»[١٠] .

وأرى أن طه حسين يقرر مبدأ نقديا مهما يلتقى فيه مع الشاعر الناقد ت . س . اليوت (T. S. Eliot) الذى نادى بأن الأدب جسم عضوى حى يتصل فيه قديمه بحديثه ، ماضيه بحاضره ، وأن قدرة الشاعر على أن ينفرد بتقديم عطاء جديد يعلن إلى الناس امتيازه الأدبى يتجلى ، أكثر ما يتجلى، فى انتفاعه بتلك الآيات البينات من أدب القدامى، التى يرجع إليها الفضل فى خلودهم على الدهر . على أن جهل النقاد بهذه الحقيقة ، على كونها ماثلة فى وضوح وجلاء أمام الأنظار ، يدفعهم إلى التنقيب عن امتياز الشاعر فى وجوه اختلافه عمن سبقوه من الشعراء ، وهنا تكون زلة النقد . ويعزو إليوت زلة النقد هذه إلى إغفال النقاد لأهمية النقد ، وقلة احتفالهم بتنمية الحس النقدى . إن إليوت يؤكد أهمية التواصل بين القديم والجديد ، فالقديم حى يتدفق بالحياة ، وهو لذلك يمكن أن ينسج فى الجديد . وأن يحيا فيه ، وأن يغذيه ، وأن ييسر له البقاء . يقول إليوت فى مقالة «التقاليد والموهبة الفردية (١٩١٧) Tradition and Individual Talent 1917 ما يلى ترجمته :

«فإحدى الحقائق التى قد تبرز إلى النور ... ميلنا إلى الإصرار حين نمدح شاعرا على تلك الوجوه التى يكون نصيبه فيها من مشابهة غيره من الشعراء أدنى نصيب . وفى هذه الوجوه أو هذه الأجزاء من عمله نزعم أننا نجد ما هو فردى ، وما يكونه جوهر الرجل . فنحن نذير النظر فى رضا على اختلاف الشاعر عن الشعراء السابقين له ، وبخاصة الشعراء الذين سبقوه مباشرة ؛ ونحن نسعى جاهدين إلى أن نجد شيئا تفرد به ؛ يتأتى لنا عزله بغية الاستمتاع به . فى حين أنه لو كان مدخلنا غير قائم على هذا الهوى ، فإننا لواجدون فى أجزاء عمله تلك التى يؤكد فيها أسلافه من الشعراء الموتى خلودهم فى أقوى صورة ممكنة ليس أفضل ما كتب فحسب ، بل أكثرها فردية»[١١]

إن اشتغال طه حسين بقضية النهوض بالأدب العربى الحديث إلى مكانة عالمية ، وما تمليه هذه القضية ، فى بعض وجوهها ، من ضرورة الاهتمام بالقديم الخالد ، وضرورة الملاءمة بين القديم الخالد والجديد ، دفعت طه حسين إلى أن يبتدع عبارة يصف بها فنون القول التى تناقلناها عن الأدب القديم الخالد ، والتى يجب للأدب العربى الحديث أن يجاريها . فهو يصف رائعة من روائع الأدب القديم بأنها «المتعة القديمة الجديدة» . فذلك هو الوصف الذى أطلقه على **كليله ودمنة** حين صدرت فيه طبعتها الجديدة (١٩٤١) والناس يتلظون بسعير الحرب . يقول طه حسين : «فى هذه الأيام التى لا يلتقى الناس فيها إلا تحدث بعضهم إلى بعض عن آلام الحرب وآثامها ، والتى لا يخلو الناس فيها إلى أنفسهم إلا فكروا فى سيئات الحرب وموبقاتها ، والتى لا يصبح الناس فيها ولا يمسون إلا على أنباء منها ما يسر، ولكنه سرور فيه حمرة الدم وريح

الموت ، ومنها ما يحزن ويسوء ، ولكنه حزن لا كالأحزان : حزن عميق كثيف مطبق ، يعرف أوله ولا يعرف آخره ....

فى هذه الأيام المؤذية المضنية يحمد الناس لمطبعة المعارف ومكتبتها أن تقدم إليهم هذه المتعة القديمة الجديدة التى مرّت عليها القرون والقرون ، وستمضى عليها القرون والقرون ، وهى محتفظة دائماً بشباب نضر غض لا يعرض له الذواء ، ولا يدركه الذبول »[١٢] .

وطه حسين يصف فن الإبيجراما فى **جنة الشوك** بأنه « هذا الفن الجديد القديم » ؛ لأنه يحتفظ « دائما بشباب غض لا يعرض له الذواء ولا يدركه الذبول » ، ثم لأن الاشتغال بهذا الفن امتد من القديم إلى الحديث ، كما يتضح حين نعرض لهذا الفن فى حينه .

إن روائع الأدب ، وبعض فنون الأدب القديم، تنطوى — إذن — على حياة فياضة متجددة ؛ ولا غنى لأية محاولة للتجديد تسعى لأن تلحق بركاب الأدب العالمى عن أن تلائم بين الجديد والقديم ؛ فكيف السبيل إلى ذلك ؟

لقد ضرب لنا طه حسين مثلا موفقا فى الملاءمة بين الجديد والقديم فيما كتب من مقدمة لرواية نقلها محمد عوض محمد عن الألمانية ، وهى رواية « **هرمن ودروتيه** » Hermann und Dorothea للشاعر جوته . فجوته أقدم على التوفيق بين قصة حب حديثة طرقها شاعر معاصر له هو الشاعر فوس ونالت ذيوعا كبيرا ، وأعجب بها جوته إعجابا شديدا، وبين شكل أدبى يونانى قديم . يقول طه حسين :

« ... كان الشاعر الألمانى فوس قد وضع قصة شعرية وصف فيها الحب ونشأته بين المحبين، وتدانى هذين المحبين حتى تكون الخطبة ثم يكون الزواج وما يحيط بهذا كله من لذة وبهجة، ومن ألم وحزن، ثم من رضى وابتهاج . وكان عنوان هذه القصة « لويز »، وكان الألمانيون قد فتنوا بها حين ظهرت سنة ١٧٨٤ . وكان جوته نفسه من أشد الناس حبا لها وافتتانا بها . وأنت تعلم أن من أخص خصال الشاعر وأقواها وأشدها تأثيرا فى حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشئ مثله . كان جوته كما ترى مشغوفا بالأدب اليونانى وبالقصص والتمثيل منه خاصة . وكان شديد الحرص على أن يحاكى هذا الأدب ويحتذيه وينشىء مثله . وكان لا يتهيب شعراء التمثيل اليونانيين ولكنه كان يكبر هوميروس ويخافه ، ولا يكاد يحدث نفسه بالطمع فى محاكاته أو مجاراته . ولكن عالما ألمانيا هو وولف كان قد نهض فى هذا العصر إلى هذا المعبد الذى كان يقيم فيه صنم هوميروس ففتحه ودخله وزار حجراته وغرفاته، ثم خرج فأعلن إلى الناس أنه لم يجد صنما واحدا وإنما وجد أصناما، وأن هوميروس ليس كما كان الناس يعتقدون ؛ هذا الشاعر الإلهى العظيم الذى لا يجارى ولا يبارى . وإنما هو فى أكبر الظن شاعر نابغة قد جاراه من غير شك كثير من الشعراء فبرعوا كما برع، ونبغوا كما نبغ، ونسبت آثارهم الخالدة إليه دونهم ، فزعم الناس أنه وحده صاحب « الإلياذة » و« الأوديسا » ، على أن نصيبه من هاتين الآيتين يسير .

فلم يكد جوته يقرأ ما كتبه وولف حتى أحس الشجاعة على أن يجارى شعراء « الإلياذة » و« الأوديسا » كما جارى شعراء التمثيل ، وكتب إلى وولف يذكر له ميله إلى أن يكون أحد هؤلاء الشعراء الهوميريين .

وكانت الأنباء قد استفاضت بفتنة دينية فى مدينة سلزبورج، انتهت بطرد البروتستنتيين منها ، فهاجر هؤلاء فى حالة سيئة ، ومروا فى هجرتهم هذه بإحدى المدن، فخرج الناس ينظرون إليهم . وكان بين هؤلاء الناس شاب رأى بين المهاجرين فتاة رائقة فأحبها ولكن لم يعلن إليها الحب ؛ وإنما طلب إليها أن تتبعه على أن تكون خادما لأسرته فقبلت . فلما انتهت معه إلى البيت أعلنت الخطبة وقبلتها الفتاة . وقدمت إلى الفتى شيئا من النقد كانت تحمله، أهدته إليه مهرا لها . فلما انتهت هذه القصة إلى جوته فى هذه الظروف التى كانت تحيط به، والتى أجملتها لك آنفا، كان كل شىء قد تم ، ليستطيع شاعرنا العظيم أن يضع هذه القصة الشعرية التى يستريح بها من العناء الذى لقيه فى تأليف قصة « ولهلم ميستر » .

ليس ما يمنعه من محاكاة هوميروس، فقد حاكاه الشعراء من قبله ، وليس ما يمنعه أن يجارى « فوس » ويضع قصة كقصة « لويز » ، وليس ما يمنعه من أن يلائم بين هذين الميلين فيحاكى فى قصة واحدة الشاعر اليونانى القديم والشاعر الألمانى الحديث .

أما محاكاة الشاعر الألمانى فيسيرة سهلة لا مشقة فيها ولا عناء. وليس من شك فى أن الفوز فيها محقق لعبقرية جوته . ولكن الخطر كل الخطر، والعسر كل العسر، فى محاكاة هوميروس . وللشعر الحماسى كما تجده فى الإلياذة والأوديسا شروط وأصول، منها ما يتصل بموضوعه، ومنها ما يتصل بشكله وصورته . وليس من اليسير على جوته أن يرعى هذه الأصول ويحقق هذه الشروط . ولئن فعل فلن يكون من اليسير أن يذوقه الناس ويعجبوا به ؛ فالشعر الحماسى لم يقبل إلى أيام جوته أن يكون له موضوع غير الحوادث الخارقة العالية التى تتصل بالأبطال والآلهة . وكل محاولة للنزول بهذا الشعر عن هذه المنزلة قد لقيت الإخفاق . والشعر الحماسى فى حاجة إلى وزن خاص هو هنا الوزن السداسى الذى لم يألفه الألمان ولم تستقم له اللغة الألمانية . والشعر الحماسى يحتاج فى ألفاظه وأساليبه إلى شىء عظيم من الفخامة والضخامة والجلال الذى يبهر العقل والخيال، ويملأ السمع والقلب معا . فكيف السبيل إلى تحقيق هذا كله، وكيف السبيل بعد تحقيقه إلى حمل الناس على قبوله وإساغته ؟

هذه هى المعضلة التى فرضت نفسها على جوته حين فكر فى إنشاء قصته الغرامية . ولكن جوته ليس رجلا مثلك ومثلى وإنما هو رجل نابغة فذ ، تستطيع المعضلات أن تفرض نفسها عليه، ويستطيع هو أن يجد لها الحل وأن يفرضه عليها ....

يحتاج الشعر الحماسى إلى موضوع له خطر وجلال . وقد وفق جوته إلى هذا الموضوع وهو الثورة الفرنسية . وأين تقع حرب طروادة من الثورة الفرنسية ! ولكن جوته لم يتخذ الثورة أصلا للقصة ، وإنما اتخذها إطارا لها،ورأى أن هذا يكفى لإرضاء آلهة الشعر القصصى . فأما أبطال هذه القصة فقد اختارهم جوته من هذه الطبقة الوسطى التى ظهرت بالسيادة الفعلية فى فرنسا،والتى تطمح إلى السيادة فى ألمانيا . وقد أحس جوته من آلهة الشعر القصصى نفورا من هؤلاء الأبطال العاديين إن صح هذا التعبير، ولكنه استطاع أن يزيل هذا النفور،وأن يطلق لسان الشعر القصصى بمآثر هؤلاء الأبطال »[١٣] .

لقد أسهبنا فى النقل عن مقدمة طه حسين ، ولكن ذلك كان ضروريا للإبانة عن السبيل التى سلكها جوته للتوفيق بين القديم والجديد ، وعن خلق عمل أدبى هو مزاج بينهما يسيغه ذوق القراء . على أن عبارة وردت على لسان طه حسين تستحق أن نقف عندها بعض الشيء وهى هذه العبارة : «إن من أخص خصال الشاعر وأقواها وأشدها تأثيرا فى حياته الفنية أنه لا يكاد يعجب بأثر من الآثار الأدبية حتى يود لو استطاع أن يحاكيه وينشىء مثله » . وأحسب أن طه حسين اختلج بشىء قريب من هذه العاطفة حين اتصل بفن الإبيجراما .

يورد طه حسين فى مقدمته لكتاب **جنة الشوك** تاريخ فن الإبيجراما وخصائصه والأسباب التى تدعو إلى طرقه فى الأدب العربى الحديث ، والنهج الذى سار عليه فى معالجته لهذا الفن . وفن الإبيجراما ، منذ نشأته الأولى عند اليونان،مذهب من مذاهب الشعر بلغ أوجه وسيطر على الأدب اليونانى أو كاد فى الإسكندرية وغيرها من الحواضر اليونانية فى العصر الذى تلا فتوح الإسكندر . والشاعر اليونانى المبرز فى هذا الفن «كلياك» شاعر القصر فى الإسكندرية أيام بطليموس الثانى .

وفن الإبيجراما فن عرفته أمة اللاتين ، وقلدت فيه اليونانيين ، ثم برعت وبلغت شأوا بعيدا من الامتياز فى القرنين الأول والثانى للمسيح . والشاعر اللاتينى المبرز فى هذا الفن «مارسيال »، شاعر القصر المبرز فى روما أيام الإمبراطور دوميسيانوس .

وفن الإبيجراما فن عرفه الأوربيون حين نقلت إليهم الآداب اليونانية واللاتينية فى العصر الحديث ؛ قلدوه أول الأمر، ثم أبتكروا فيه ، ثم صرفوا عنه فى أواخر القرن الثامن عشر صرفا يوشك أن يكون تاما .

وفن الإبيجراما فن عرفه شعراء العرب ، وإن لم يطلقوا عليه هذا الاسم . وقد ازدهر فى العصر العباسى الأول فى الكوفة والبصرة وبغداد ، وشعراء العرب الذين برزوا فيه حماد وبشار ومطيع وأصحابهم .

وفن الإبيجراما فن يغلب عليه النقد والهجاء الشخصيان وهو لا ينشأ إلا فى عصور الترف ، وحين يتصل الشعراء بقصور الحكام والأمراء ، وكثيرا ما يخرج على المألوف من أصول اللياقة ، فيذهب إلى الإفحاش فى اللفظ والمعنى .

وفن «الإبيجراما » فن يمتاز بالخفة والحدة والسرعة والقصر، ويتوخى التأنق الشديد فى اختيار ألفاظه ، وذلك ليقع موقعا أخاذا فى النفس ، ويدور على الألسنة .

واليك ما كتبه طه حسين فى تاريخ هذا الفن فى مقدمة **جنة الشوك** : «سماه اليونانيون واللاتينيون إبيجراما أى نقشا ، واشتقوا هذا الاسم اشتقاقا يسيرا قريبا من أن هذا الفن قد نشأ منقوشا على الأحجار ؛ فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى وفى معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية والأداة البيت أو الأبيات من الشعر ، يؤدون فيها غرضا قريبا أول الأمر ، ثم أخذ هذا الفن يعظم ويتعقد أمره ، حتى نأى عن الأحجار ، واستطاع أن يعيش فى الذاكرة وعلى أطراف الألسنة ، ثم استطاع أن يعيش على أسلات الأقلام وفى بطون الكتب والدواوين . وقد أطلق اليونانيون واللاتينيون كلمة «إبيجراما » أول الأمر على هذا الشعر القصير الذى كان ينقش على الأحجار ، ثم على كل شعر قصير ، ثم على الشعر القصير الذى كانت تصور فيه عاطفة من عواطف الحب أو نزعة من نزعات المدح ، أو نزعة من نزعات الهجاء . ثم غلب الهجاء على هذا الفن ، ولا سيما عند الإسكندريين وشعراء روما وإن لم يخلص من الغزل والمدح . فلما كان العصر الحديث لم يكن الشعراء الأوربيون يطلقون هذا الاسم إلا على الشعر القصير الذى يقصد به إلى النقد والهجاء »[١٤] .

أما عن خصائص هذا الفن فان طه حسين يقول :

«إنه لون من ألوان الشعر الهجائى ، يقصد به إلى القصر والخفة والحدة ليكون سريع الانتقال ، يسير الحفظ ، كثير الدوران على ألسنة الناس ، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث فى بعض الحديث ، أو الكاتب فى بعض ما يكتب،أو المحاضر فى بعض ما يحاضر ، ثم ليكون مضحكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة ، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر فى نفوس الأفراد والجماعات ، يدفعهم ويردهم عما يريد أن يردهم عنه من الشر فى غير مشقة ظاهرة أو جهد عنيف »[١٥] .

وطه حسين يرى أن أدبنا العربى الحديث يفتقر ، على ما فيه من خصب وتنوع وثراء ، إلى هذا اللون من ألوان الكتابة الفنية ، فعصرنا عصر انتقال ، وعصور الانتقال تشيع فيها

الفوضى ، وتضطرب فيها معايير السلوك والأخلاق ، والناس بحاجة إلى من ينقدهم نقدا يكون له حدة النصال ، فيردهم إلى الاستقامة والاعتدال .

ثم إن عصرنا عصر السرعة ، وعصر السرعة لا يحتمل الإطناب ، والحاجة تدعو إلى إنشاء فن أدبى له وقع المفاجأة ، يروق بمعناه فى صياغة وجيزة أخاذة .

وطه حسين لا يقصد إلى الهجاء ، وإنما إلى النقد البرىء ، وهو لن يتعرض للأشخاص ، وإنما لألوان الحياة التى يراها جديرة بالنقد . وهو فيما سيطرق من القول ، سيقدم للناس أدبا أشبه بالمرايا يرون أنفسهم فيها على حقيقتها .

وطه حسين سيشذب «الإبيجراما» ويهذبه ، فهو لن يذهب مذهب القدماء فى الاندفاع مع الحرية الجامحة ، «فالأدب العربى الحديث أكرم على وآثر عندى ، وأنت وأنا أكرم على نفسى من أن أذهب هذا المذهب الذى قد مضى مع أصحابه القدماء»[16] .

وطه حسين لا يحجم عن أن يقتطع للنثر رقعة من دولة الشعر «لأنه كغيره من الكتاب القدماء فى الأدب العربى لا يكره أن يزاحم الشعراء على فنون الشعر ، وأن يوسع ميدان النثر على حسابهم . وقديما طرق الكتاب فى البصرة وبغداد وغيرهما من الحواضر الإسلامية فنونا كان الشعراء يحتكرونها لأنفسهم ، فلم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا التقليد ، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يجيدوا الابتكار ، ثم لم يمنعهم ذلك من أن يكونوا أئمة يذهب الشعراء فى الشعر مذهبهم فى النثر[17] .

حين يقال إن الجنس الأدبى الذى يعرف فى آداب الغرب بفن الإبيجراما ، والذى لا يحمل «فى لغتنا العربية اسما واضحا متفقا عليه»[18] ، قد طرقه شعراء العرب ، ثم يقام الدليل على صحة هذا القول ، فإن هذا يحسب فى حسابات مؤرخى الأدب كشفاً أدبيا مهما ؛ لأنه كفيل بأن يحملنا على مراجعة النظر فى تاريخ الأدب العربى ، وعساه أن يدفعنا إلى كتابة أجزاء منه . وأرى أن طه حسين قد وفق إلى كشف أدبى مهم حين جعلنا نفتح عيوننا لأول مرة على أن هذا الفن من فنون الشعر قد استوى له كيانه فى العصر العباسى الأول ، وأن الأدب الإسلامى قد يروى شيئا منه : «بين الفرزدق وعبد الله بن الزبير مثلا»[19] . وهذا الكشف الأدبى المهم يد أسداها طه حسين إلى الشعر العربى ، وإلى معرفتنا به . ثم إن لطه حسين أيادى أخرى ؛ فقد جدد فى الأدب العربى الحديث حين أحيا فن «الإبيجراما» عند شعراء العرب ، وحين سعى إلى الملاءمة بينه وبين العصر الحديث ، وحين هذبه وشذبه ، وحين خرج به من الذاتية إلى الموضوعية ، وحين اتخذ النثر أداة للتعبير مكان الشعر ، وأغلب ظنى أن طه حسين قد أفاد من تجربة الشاعر جوته من حيث الملاءمة بين القديم والجديد . فلئن كان الشاعر جوته قد استعاض عن حرب طروادة بالثورة الفرنسة إطاراً لقصته ، فإن طه حسين قد استعاض عن عصور الترف عند شعراء الإبيجراما بعصر الانتقال أصلاً تصدر عنه إبيجراماته . والمعروف أن الفترات التى تعقب انتهاء الحروب فترات انتقال من ظروف الحرب إلى ظروف السلم . وكتاب **جنة الشوك** صدر فى عام **١٩٤٥** وهو العام الذى وضعت فيه الحرب العالمية الثانية أوزارها .

ثم لئن كان الشاعر جوته قد استرضى آلهة الشعر الحماسى بالتغنى بمآثر أبطاله العاديين ، فإن طه حسين قد سعى إلى استرضاء ذوق القراء بتوظيف النثر ، وهو أكثر ملاءمة لعصرنا الحديث ، عصر السرعة ، وأكثر اتصالا بالحياة الاجتماعية اليومية ، فضلا عن أن النثر قد سبق الشعر وظهر عليه ؛ فعصرنا عصر النثر وليس عصر الشعر . وهذه حقيقة مقررة ذكرها طه حسين فى كتابه **حافظ وشوقى** ، وذكرها غيره .

* * *

ونطرق الآن أبواب القول فى جنة الشوك ، على أن نقف وقفة قصيرة عند عنوان الكتاب . وأول ما يغرينا بالعنوان أنه يجمع بين شيئين هما من قبيل الضدين . فكيف يستقيم أن تجمع الجنة إلى الشوك ، والجنة رمز النعم المقيم ، والشوك رمز الشر والنكر الذى ترمينا به الحياة؟ ولكن الكتاب فى فن «الإبيجراما» ، والإبيجراما فن الصياغة الأخاذة التى تثير الدهش ، وتستوقف اللحظ ، لأنها تخرج على مألوف القول ، فلا تشد القرين إلى القرين ، وإنما تشد القرين إلى ما يجفوه القرين . وثانى ما يغرينا بالعنوان الشطر الثانى منه ، وهو الشوك . وأى شىء أبلغ فى تصوير «الإبيجرامات» التى تنطلق كنصال السهام ، تصيب فتدمى ، من الشوك الذى يستوى قائما على عوده حادا مدبب الطرف ، لا يفلت من أذاه من ساقه هوى النفس وأثمها إليه ؟ على أن طه حسين يرفق بنا فى بعض الأحايين ؛ فهو لا يرمينا دوما بما يصمى ، ولا يصلينا دوما بجرح الألم . وأمثل أولا لما عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه بالشطر الثانى من العنوان وهو «الشوك» . يقول طه حسين تحت عنوان «رياضة» : قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أى الرياضة أحب إليك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : المشى .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : إنما أردت رياضة النفس . قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : دفعها إلى ما تكره وصدها عما تحب . ذلك أحرى أن يعيننى على مخالطة الأهل ، ومعاشرة الأصدقاء ، ومعاملة الناس»[20] .

وإنى لأرى أن مخالطة الأهل ، ومعاشرة الأصدقاء ، ومعاملة الناس بمكان الشوك الذى يعترض الإنسان على درب الحياة ، ويكلفه من أمره شططا ، وأن مجالدة هذا الشطط لا تتأتى إلا أن يأخذ الإنسان نفسه بالشدة فيحتمل آلام من

يسيرون على الشوك فى درب الحياة ، وأن أخذ الانسان نفسه بالشدة إن هو إلا المعنى الأخلاقى الذى رمى إليه طه حسين من وراء كلمة «الشوك». ولعلنا نسأل : ما هو ذاك الشئ البغيض الذى يجب أن تدفع النفس إليه ، وما هو ذاك الشئ الأثير الذى يجب أن تصد النفس عنه ، وكيف السبيل إلى ذلك ؟ وإخال أن طه حسين قد أعطى الإجابة تحت عنوان «دعاء» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : علمنى كلمات أتجه بهن إلى الله فى أعقاب الصلوات الخمس ، فإنى أجد فى نفسى حاجة إلى الدعاء فى هذه الأيام الشداد .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : سل الله يا بنى أن يعصمك من صغر النفس الذى تضخم له الأجسام ، ومن ضيق العقل الذى تتسع له البطون ، ومن قصر الأمل الذى تمتد له أسباب الغرور .

وكنت حاضر هذا الحديث بين الأستاذ الشيخ والطالب الفتى ، فقلت فى نفسى : ما أجدر الشباب المصريين أن يتخذوا من هذا الدعاء لأنفسهم برنامجا وشعارا .[21] » .

وظاهر مما قيل أن العلل التى يبتلى بها الشباب هى صغر النفس ، وضيق العقل ، وقصر الأمل . على أننا لا نجافى الحقيقة حين نقول إنها العلل التى يبتلى بها سواد البشر فتدفعهم إلى ما يحبون وتصدهم عما يكرهون . أما الصفوة الذين آلوا على أنفسهم أن يقهروها ، ووفقوا إلى قهرها ، فليس أمامهم خيار سوى السير على درب الشوك ؛ لأنهم دفعوا النفس إلى ما تكره ، وصدوها عما تحب .

ضربنا المثل على ما قد عسى أن يكون طه حسين قد قصد إليه من كلمة «الشوك» وهى الكلمة التى تؤلف الشطر الثانى من عنوان كتابه **جنة الشوك** . ونضرب المثل الآن على الصياغة الأخاذة التى يمتاز بها العنوان ، والتى يمتاز بها الكتاب كله تقريبا . يقول طه حسين تحت عنوان «سعادة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أليس جميلا قول «مارسيال[22]» لأحد أصدقائه : إنه شقى بسعادته .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : بلى ! كما أن بعض الناس يسعدون بشقائهم .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : الحق أنى لم أفهم عنك ، كما أنى لم أفهم عن «مارسيال» ، وإنما تعجبنى صيغتك ، كما تعجبنى صيغته لما أرى فيهما من المطابقة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : الأمر أدنى إلى الجد من المطابقة . فالسعيد يشقى بسعادته لأنه يحتاج منها إلى أكثر مما ينال . والشقى يسعد بشقائه لأنه يجد هذه اللذة البغيضة التى يشتقها من الغيظ لنعمة الناعم ، وترف المترف ، والتى يمكن أن تسمى حسدا . ولكلا هذين الأمرين اسم بغيض فى الأخلاق ؛ فشقاء السعيد بسعادته بطر ، وسعادة الشقى بشقائه حسد .[23] »

فى هذا المثال نرى الصياغة الأخاذة ، فهنا السعيد الذى يشقى بسعادته ، والشقى الذى يسعد بشقائه . ولكن الصياغة ، إن تكن ألقًا فحسب ، يلحظ فيبهر ؛ وإن تكن تخفى وراءها مجرد خواء ، لا يعدو أثرها أن يكون أثرا عابرا ، يختفى بمجرد ظهوره ، فما لا غناء عنه أن تكون الصياغة الأخاذة كومضة من نور ساطع ، تشق ظلمات النفس البشرية ، فتفجأنا بما تكشف عنه ، بل تذهلنا فى بعض الأحايين ، ومن ثم يبقى أثرها عالقا بعين البصيرة إلى حين . وهذا ما تفعله تماما الصياغة الأخاذة فى هذا المثال ، فمن منا يظن أن السعيد يشقى بسعادته ، وأن الشقى يسعد بشقائه ، وأن شقاء السعيد بسعادته بطر ، وأن سعادة الشقى بشقائه حسد ؟ ولكن ظلمات النفس البشرية لا تخفى إلا كل ما هو شائن بغيض ، وكل ما هو حقيق بالذم والتعريض ! وما دام الأديب المنشئ بصدد الكشف عن ظلمات النفس البشرية ، فأى عصر أقرب إلى مرامه ، وأليق بمهمته من عصر الانتقال حين تتراخى قبضة الضوابط الأخلاقية ، فلا تتورع النفس البشرية عن أن تكشف ما استودعته فى ظلماتها ؟ كذلك كانت مصر فى منتصف الأربعينيات ، وكذلك كانت سيرة أبنائها .

يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أى فنون الآداب أحق أن يزدهر وينفق فى هذا العصر الذى نحن فيه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : لا أدرى ، ولكننا فى عصر انتقال أشد فنون الأدب له ملاءمة فن الهجاء[24] » . ويقول طه حسين أيضا تحت عنوان «**سخط**» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : متى ترضى عن قومك ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : حين أراهم يسخطون على أنفسهم[25] . ويردد طه حسين النغمة عينها تحت عنوان «**نفاق**» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : متى يحسن رأيك فى الناس ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : متى حسن رأى الناس فى أنفسهم . قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لم أفهم عنك .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه : لو حسن رأى الناس فى أنفسهم لما أقاموا حياتهم على النفاق[26] » .

ويأسى طه حسين على عصر سحيق ولى وولت معه قيمه الأخلاقية العظيمة . يقول تحت عنوان «عفة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أجمل هذا البيت الذى ينسب إلى عنترة :

يخبرك من شهد الوقيعة أننى
أغشى الوغى وأعف عند المغنم

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إنه لجميل حقا ولاسيما حين ينشر فى هذه الأيام .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : فى هذه الأيام ! كيف تقول ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : ألست قد تعلمت فى المدارس والجامعة أن الأشياء تتمايز بأضدادها ، وأن شاعرا قديما قد أنشد : « والضد يظهر حسنة الضد ؟ ! »[27] .

وإذن ، شتان الحال بين عصر الفروسية الأولى ، حين كانت الشجاعة والنخوة والعفة زينة الرجال ، وبين عصر الانتقال الذى يشينه ويدينه كل ما هو قمىء وقبيح ومرذول .

أما جبن الرجال ، وضعفهم ، وسوء طويتهم فى عصر الانتقال ، فيصوره طه حسين تحت عنوان «كيد» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما هذا البيت الذى تكثر ترديده منذ اليوم :

وكتيبة لبستها بكتيبة
حتى إذا التبست نفضت لها يدى

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : هذا بيت قاله الفرار السلمى ، وكان رجلا يغرى بالحرب ، حتى إذا شب نارها ، وأذكى أوارها ، لاذ بالفرار وتغنى ببراعته فى الأمرين جميعا . وانظر حولك فسترى أن الذين يمكن أن تسميهم بالفرار السلمى كثيرون ، ولكنهم يفرون ولا يتغنون . تبلدت قلوبهم فلا تحس ، وانعقدت ألسنتهم فلا تنطق ، وأشربت نفوسهم حب الكيد الصامت ، فهى تكيد ولكنها لا تقول »[28] .

هذه سيرة عامة القوم فى عصر الانتقال ، فما هى سيرة الشيوخ منهم على وجه التخصيص ؟ لعل الشيخوخة أن تكون قد خلعت عليهم من حجى السن وعمق التجربة ما يفردهم عن غيرهم من عامة القوم بالذكر المشرق والخلق الحميد . ننتظر ونرى . يقول طه حسين تحت عنوان «تملق» .

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا ترى إلى فلان قد كان أبعد الناس عن التملق ، فلما تقدمت به السن جعل إمعانه فيه يزداد من يوم إلى يوم ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كان يعتمد على نفسه ما واتته قوة الشباب ، فلما أدركته الشيخوخة اتخذ من التملق عصاً يدب عليها .[29] » .

التملق ، إذن ، عدة الشيخ وعتاده فى شيخوخته . ويقول طه حسين فى مثالب الشيوخ تحت عنوان «نكسة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : قد كان فلان أبيا حميا ذكيا مرتفعا عما يؤذى كرامة الرجل الكريم ، فلما بلغ السبعين ابتذل من نفسه مالم يكن للابتذال سبيل إليه .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : ردته السن إلى طفولة العقل ، وحفظت عليه رجولة الجسم ، فأدركه شىء يشبه النكسة[30] .

ألا يقول طه حسين فى هذا المثال ما مفاده «ألا قبحاً للشيوخ : رجولة فى الجسم ، وطفولة فى العقل ، وابتذال فى الكرامة ! »

وننتقل من عالم الجماعة الواسع العريض إلى عالم أصغر رقعة ، وأضيق حدودا ، وهو عالم الإخوان . فماذا عسى أن يقول طه حسين فى الإخوان يكتب طه حسين تحت عنوان «إخاء» .

هذا البيت

أخاك أخاك إن من لا أخاله
كساع إلى الهيجا بغير سلاح

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : كيف تقولون فى إعراب

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : أما النحويون فيقولون إن «أخاك» منصوب على الإغراء ، لأن الشاعر يرغب فى حب الأخوان والوفاء لهم .

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : وأما أنت ؟ قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : وأما أنا فأعربه منصوبا على التحذير ، وأغير فيه كلمة واحدة فأنشده :

أخاك أخاك إن من لا أخاله
كساع إلى الهيجا بكل سلاح

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : إنك لشديد التشاؤم .
قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى :

وهل أنا إلا كالزمان إذا صحا
صحوت ، وإن ماق الزمان أموق .[31] »

إن الأستاذ الشيخ يرى الإخوان نقمة ، لانعمة ، ويرى أنه لايكون صادقاً مع نفسه إلا أن يقرر هذه الحقيقة ، وإلا أن يصطنع الوسيلة التى تكفل تقرير هذه الحقيقة ، فهو يعمد إلى عكس معنى بيت من الشعر جرى مجرى الأمثال بأن يغير كلمة فيه ، وإلى إعراب كلمة أخرى على غير سنة النحويين فى إعرابها .

هذا هو عالم الإخوان ، فإذا كنا فى عالم الأسرة ، وهو أصغر العوالم وألصقها بالإنسان ، وأصدقها إبانة عما يكنه من دوافع ، ويفصح عنه من شعور ، ويصدر عنه من سلوك ، فكيف يكون الحال ؟ يقول طه حسين تحت عنوان «سيرة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ماخير سيرة يسيرها الرجل الحازم فى أبنائه ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : يكلؤهم بعنايته ، ويشملهم برعايته ، ويحوطهم بعطفه وحنانه ، ولا ينتظر منهم

بعد ذلك إلا عقوقا. ذلك أجدر أن يسروه أحيانا، ولا يسوءوه أبدا.[٣٤]»

ولا تعليق لنا على النتيجة التي يخلص إليها الأستاذ الشيخ سوى أن نقول: «ياضيعة الأبوة والبنوة، وياسوء المآل!» إن كان الأب يصنع الخير كل الخير مع بنيه، ثم لاينتظر إلا أن يفجأوه بالعقوق؛ فأين يلتمس الإنسان الخير والمودة، والصدق والمعونة؟ وكيف يتأتى للحياة أن تسفر عن وجه مضيء مشرق؟ وكيف يتسنى للبشر أن ينهضوا بتبعاتهم على وجه نافع مثمر، والخير الذي يصنع مع أقرب الأقربين، وأخلقهم بعرفان الجميل، قد يذهب كالزبد جفاءً، ثم يعقبه العقوق والجحود؟

إن طه حسين يطالعنا في هذه الإبيجراما بفساد جبلت عليه النفس البشرية، وليس بسلوك مرذول فحسب، يلم بها حينا، ثم تبرأ منه أحيانا. وطه حسين يرفض الحس منا حين يروى على لسان الأستاذ الشيخ أن التاريخ نفسه مصداق لهذه النتيجة المؤسية المؤسفة. فالتاريخ إن هو إلا صورة عابسة قاتمة لهذه الطبيعة الإنسانية التي تعمه في ضلالها،لاترعوي ولاتتعظ. يقول طه حسين تحت عنوان «تاريخ»:

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أتصدق أن التاريخ يعيد نفسه؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: لا أصدق ذلك ولا أكذبه، ولكن! لم تريد؟

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أريد أن التاريخ سخيف لا خير فيه إن كان يعيد نفسه، لأن ذلك يدل على أنه لم يستطع للناس وعظا ولا إصلاحا.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: وما ذنب التاريخ إذا كانت طبيعة الناس لا تتعظ ولا تقبل الإصلاح! فقل إن التاريخ سخيف، كما أن الموت سخيف، لأن الموت يعيش بين الناس ولا يبلغ من نفوسهم موعظة ولا إصلاحا.[٣٣]

إن طه حسين لا يواري في أنه يجلو في «إبيجراماته» مرايا لطبيعة البشر تسوء الناظرين؛ فهي تسوؤهم بما تعكسه من صور نكراء لطبيعة البشر؛ وهي تسوؤهم لأنها تطالعهم بحقيقة أنفسهم في هذه الصور النكراء، وهم عنها غافلون. ومن ثم فإنه أخلق بالناظرين ألا ينظروا في مراياه. يتحدث طه حسين عن إنسان يحذق أساليب الوصول، وعن سيرته البغيضة بعد الوصول إلى مآربه القميئة، فيقول تحت عنوان «وصول»:

«لم يكن شيئا ثم ارتقى حتى أصبح شيئا مذكورا. وقد سلك في تصعيده من الحضيض إلى القمة طريقا وعرة ملتوية، يغمرها ضوء الشمس المشرقة المحرقة أحيانا، وتنظر إليها الشمس من وراء نقاب من السحاب أحيانا أخرى، ويحجبها ظلام قاتم فاحم في كثير من أجزائها.. فلما ارتقى إلى القمة واطمأن في مكانه منها، نسى ماضيه كله، وأعرض عن مستقبله كله، وعاش ليومه الذي هو فيه.

نسى الماضي، فلم يتعظ، وأعرض عن المستقبل فلم يتحفظ، ومضى مع هواه طاغيا باغيا، حتى أخاف الناس من نفسه، وأخاف نفسه من الناس؛ فلم يأمن إلى أحد، ولم يأمن إليه أحد. وإذا هو مضطر إلى أن يظهر الحب لقوم يبغضهم أشد البغض، وإذا الناس من حوله مضطرون إلى أن يظهروا له حبا متهالكا، ويضمروا له بغضا مهلكا، وإذا الأسباب بينه وبين الناس ترث، حتى إن أيسر الأمر لينتهي بها إلى الانقطاع.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: لقد سمعت منك، ولكني لم أفهم عنك، وإنك لتحدثني بالألغاز منذ حين، فماذا تعني وإلام تريد؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: إن حب الاستطلاع إن نفع في بعض الوقت فقد يضر في بعضه الآخر. وما عليك أن تفهم شيئا وتغيب عنك أشياء! إنما هي مرايا تنصب للناس، فلينظر فيها من يشاء، وليعرض عنها من يشاء. وربما كان الإعراض عنها خيرا من النظر فيها؛ فقد ينظر فيها من يحب الاستطلاع مثلك فيسوءه ما يرى لأنه يرى نفسه[٣٤]».

هذه المرايا هي من الناظرين بمنزلة الهجاء من الأدب،تعرض علينا مثالب البشر وتردنا إلى مصادرها في النفس البشرية. ومن مثالب البشر حسن الظن بالنفس، الذي يتطاول إلى الغرور. يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء»:

قال أحد الكتاب لبعض قرائه: أي الكتب أحب إليك:
قال الذي يعرض على صورة نفسي. قال الكاتب: فإن عرض عليك صورة قبيحة؟

قال القارئ: إذن أعلم أنه لم يرد إلى تصويري، وإنما أراد إلى تصوير غيري من الناس[٣٥]».

ومن مثالب البشر إساءة الظن بالآخرين، الذي يتطاول إلى متعة الحط من أقدارهم، والازراء بشأنهم. يقول طه حسين تحت عنوان «إهداء» أيضا:

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه: ما أشد حبك للهجاء، وما أكثر قراءتك لما ينشأ فيه من شعر ونثر!
قال الصديق: لأني أجد في ذلك شفاء لبعض ما في نفسي من ازدراء الناس.[٣٦]»

ثم إن بعض الناس مفطورون على حب الشر؛ فهم لا يسعدون إلا لمرأى النفس البشرية وقد حفلت بالنقائص. يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء» أيضا:

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه: ما أكثر ما تثنى على هذا الكتاب الذي لا يشتمل إلا هجاء!

قال الصديق: فإنك تعلم أنه يلائم طبعي[٣٧]».

ونقف هنا وقفة قصيرة . إلام أراد طه حسين «بالإبيجرامات» المذكورة . **إن لم يكن يرد** إلى الهجاء؟ ألم يتوفر طه حسين على عرض نماذج من رذائل النفس البشرية ومثالب البشر؟ أو ليس الهجاء ذكر نقائص الفضائل والحملة على هذه النقائص؟ أو ليست رذائل النفس البشرية ومثالب البشر نقائص الفضائل؟ كيف يستقيم قول طه حسين فى مقدمة جنة الشوك : «فليس فى هذا الكتاب هجاء وقد انقضى عصر الهجاء منذ زمن طويل»[٣٨] مع قوله «إننا فى عصر انتقال ، أشد فنون الأدب له ملاءمة فن الهجاء»؟ وكيف يتأتى لنا أن نوفق بين قوله إن كتابه لا يضم بين دفتيه هجاء وبين «إبيجراماته» المذكورة التى تنتظر مرذول الفعل من البنين والإخوان والشيوخ وسائر الناس ، والتى ترى أن التاريخ لا يبلغ موعظة من البشر ، ولا يفلح فى أن يلقنهم درسا نافعا؟

على أننى أقرر أن طه حسين يرى أن الهجاء وسيلة لمعرفة الذات ؛ ومعرفة الذات ، كما هو ثابت بالتجربة الإنسانية الطويلة ، هى أولى الخطوات على الطريق لتقويم اعوجاج النفس لمن يبتغون صلاح النفس . يقول طه حسين تحت عنوان «هجاء»[٣٩] :

«قال أحد الأدباء لبعض أصدقائه : إنك لتكثر قراءة الهجاء . قال الصديق : أتتبع بذلك عيوب نفسى حين ألتمسها فى نفوس الناس»[٤٠].

ثم إن طه حسين يرى أن معاصريه على عهد الانتقال ليسوا شرا كلهم ؛ فمنهم من أثر عنه صلابة العود ، ومصاولة القوم الماكرين الذين لا ينالون من صلابته شيئا على الرغم مما ينفقون من الجهد الأثيم فى السر والعلانية. يقول طه حسين تحت عنوان «ثبات» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أكثر ما تألب الناس على فلان فهاجموه جهرة ، وكادوا له سراً ، وأغروا به ألسنهم وأقلامهم ، وهو ثابت فى مكانه لا يزول!

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إنما مثلهم ومثله قول الشاعر القديم :

كناطح صخرة يوما ليوهنها
فلم يضرها وأوهى قرنه الوعل[٤١]

إننا نستشف من هذه «الإبيجراما» أن طه حسين يملؤه الإعجاب بنموذج رائع من أخيار القوم ، وأنه يود لو أن الفضيلة التى مكن لها فى هذا النمط المبرز من أخيار القوم ، قد مكن لها فى نفوس أكبر نفر ممكن من الناس . فهجاؤه ، إذا ، يحمل فى طياته الرغبة فى أن تستوى أمور الناس على سنة من الخير والصلاح والرشاد . فهذه هى الغاية التى أملت عليه أن يكتب **جنة الشوك** ، كما يذكرنا فى مقدمة الكتاب .

• • •

على أن كتاب **جنة الشوك** يحفل بكثير من الصور الهزلية الساخرة التى لا تزيد على أن تثير السخرية والضحك ؛ لأنها لا تتناول البشر إلا من الظاهر ، فلا تتعمقهم ، ولا تنفذ إلى دخائلهم ، ولا تزيح النقاب عن إثم يطوون عليه جوانحهم . يقول طه حسين تحت عنوان «سخرية» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : قرأت فيما قرأت من شعر «كاتول» مقطوعة يهيئ فيها نفسه للموت ، بل يحث فيها نفسه على الموت ؛ لأن فلانا وفلانا من مواطنيه قد رقيا إلى منصب القنصل ، فأعجبتنى سخريته اللاذعة .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كما أعجبنى الشاعر العربى :

تأهبوا للحدث النازل
قد قرئ الشعر على كامل[٤٢]

ويستوقفنا ، بادئ ذى بدء ، فى هذا النموذج الهزلى من فن «الإبيجراما» ، أن اللقاء تام بين الشاعر اللاتينى «كاتول» والشاعر العربى ؛ فقد نظما «الإبيجراما» فى نفس الغرض ؛ وهو ما يعزز ما ذهبنا إليه من أن الشعر العربى يتجاوز الآفاق المحلية ، ويرقى إلى مكانة عالمية ، ففن «الإبيجراما» عند اللاتين من روائع الشعر الغربى .

ونتناول الآن بالتحليل السخرية التى تثيرها فى نفوسنا «إبيجراما» الشاعر «كاتول» . السخرية فى هذا المثال لها مصدران : أولهما التباين بين تفاهة فلان وفلان عند «كاتول» على الحقيقة ، وبين رفعة المنصب الذى أسند إليهما ؛ وثانيهما تضخيم التفاهة وإعلاء شأنها بفعل قدرة قادرة، بحيث نصبح بمكان الرزء العظيم الذى لا يحسن الخلاص من شره إلا بالموت ، والموت هو أنجع علاج لمن تكربهم الحياة . فالتباين بين التفاهة كما هى على الحقيقة وبين ما ارتفعت إليه من خطر وهول بقدرة قادرة هو الذى يجعل «كاتول» يؤثر نفسه بالموت ، ويراه أقل بأسا من رؤية هاتين النكرتين من نكرات القوم فى منصب القنصل .

أما السخرية فى «إبيجراما» الشاعر العربى فمصدرها التباين بين جسامة الحدث الموهومة . وهى اضطلاع «كامل» بدور العالم الجهبذ ذى الحول والطول فى صنعة الشعر، وبين تفاهة الحدث على الطبيعة . وهى كون «كامل» لا فى العير ولا فى النفير من صنعة الشعر. والضحك فى «إبيجراما» الشاعر اللاتينى وفى إبيجراما الشاعر العربى ينبثق من السخرية، وهى قياس الفارق الشاسع بين الأمور على الطبيعة وبين ما صارت إليه الأمور .

ونختم ملاحظاتنا عن هذه «الإبيجراما» بأن طه حسين يجمع بين «إبيجراما» صاغها الشاعر اللاتينى و«إبيجراما» صاغها الشاعر العربى ليصوغ «إبيجراما» جديدة ، أرى أنه يتندر بها على أحوال معاصريه الذين يولون شئون الأدب لمن لا يحسنون صنعة الأدب ، وبذلك يستنفرون أصحاب الهمم لدفع هذا البلاء .

ومن قبيل الصور الهزلية الساخرة ما كتبه طه حسين تحت عنوان «فن» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ما بال فلان ينسى دار التمثيل إذا صرف عنه السلطان ، فإذا رد إليه ألح فى زيارتها ، وقد رأيته أمس وأول أمس وأول من أول أمس . فذكرت قول الشاعر القديم :

هجرتك حتى قيل لا يعرف الهوى
وزرتك حتى قيل ليس له صبر

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لأنه يحب أن يستمتع بالفن على ألا يؤدى لذلك ثمنا »[43]

ومصادر السخرية فى هذا المثال ثلاثة : أولاها التباين بين حالين هما على طرفى نقيض . فمن إقبال على دار التمثيل ، ووصال لهذا الفن دفعة واحدة إلى إدبار عن التمثيل وهجران لهذا الفن دفعة واحدة ، وثانيها التباين بين القدرة على دفع ثمن متعة الفن ، وبين الإحجام عن دفع ثمن هذه المتعة . وأهم من هذا وذاك التباين بين رفعة المنصب وحطة المسلك ، وكأنى بطه حسين يضحك هازئا وهو يقول: من أى معدن هؤلاء القوم !

على أن «الإبيجراما» الهزلية الساخرة عند طه حسين تأخذ أيضا شكل الصورة الكاريكاتورية . والكاريكاتور فن يعتمد على التجريد والمبالغة والمسخ ، فنرى طه حسين يعمد إلى أساليب الكاريكاتور ، فيجيى بذلك فنا طرقه الجاحظ فى **رسالة التربيع والتدوير**، كما يوسع رقعة النثر الحديث حين يصله بفن من فنون التصوير الحديثة هو أكثرها شيوعا وشعبية .

يقول طه حسين تحت عنوان «وقار» :

«قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : أترى إلى وقار فلان حين يسعى ؟ إن الناس ليعجبون بما يصطنع من الأناة والمهل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : لو استطاع أن يسعى وهو واقف ، وأن يتحرك وهو ساكن ، لفعل .

قال الطالب الفنى لأستاذه الشيخ : ليته يأخذ نفسه بمثل ما يأخذ به جسمه من الوقار !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفنى : هيهات ! ذلك شئ لا يتاح إلا لأولى العزم »[44].

لقد اختزل طه حسين وصف هيئة الرجل وشخصيته فى سمتين بارزتين من سماته، تتمايز كل منهما بكونها ضد الأخرى ، ثم مسخها حين بالغ فيها . والسمتان هما : ثقل فى الجسم وخفة فى العقل . أما ثقل الجسم فأغلب الظن أن مصدره بطن وسيع منتفخ متكور يطغى بحجمه الهائل على أجزاء الجسم الأخرى ويكاد أن يحتويها ، ثم هو يؤلف الحيز الأكبر الذى يشغله صاحب هذا البطن فى الفضاء . وهذا البطن الهائل يقحم على صاحبه الأناة والمهل ، ويدفعه إلى أن يحاول عبثا الجمع بين حالين نقيضين هما السكون والحركة فى آن واحد . وهذا أمر ظاهرة الوقار ، ولكن حقيقته تبعث على الهزء .

أما خفة العقل فأغلب الظن أن مصدرها صغر النفس الذى يغرى صاحبه بأن ينمى جسمه على حساب عقله . وبقدر ما تضطرد صورة الجسم انتفاخا وتكورا ، بقدر ما تضطرد صورة العقل خفة وتضاؤلا ، وصورة النفس تصاغرا وتدنيا .

رأس تافه صغير ركب على جسم متكور كبير يسعى إلى الحركة ، ولا يملك أن يتحرك : هذه هى الصورة الكاريكاتورية الهزلية الساخرة التى قدمها إلينا طه حسين لإمتاعنا .

وإليك صورة كاريكاتورية أخرى يرسمها طه حسين تحت عنوان «حلة» . ولعلها أن تزيد إمتاعا عن سابقتها ؛ ففن الكاريكاتور فيها أكثر وضوحا ، وأعظم تفكهة ، وأبلغ عبرة ، يقول طه حسين :

«هم أمير الموصل أن يهدى إلى أحد ندمائه خلعة نفيسة ، ثم غضب عليه لبعض الأمر قبل أن تبلغه الهدية . وكان النديم طويلا فى السماء عريضا فى الفضاء . وقد أراد الأمير أن يغيظه . فأهدى خلعته إلى نديم آخر له كان قصيرا لا يكاد يرتفع عن الأرض ، وضيقا لا يكاد يشغل من الفضاء إلا حيزا ضئيلا . وتلقى النديم الهدية جذلان راضيا ، فلما دخل فيها ضاع بين

ثناياها ، لأنها لم تفصل على قدة . **فأما الأمير وحاشيته فضحكوا وأغرقوا فى الضحك ، وأما النديم فلم يشك فى أن الحلعة قد خلقت له، وأما الناس فقد جعلوا كلما رأوه يشيرون إليه ، ويقول بعضهم لبعض : انظروا إليه ! إنه يرفل فى حلة فلان .**[٤٥] »

وأول ما نلحظه فى هذه « الإبيجراما » أنها خلو من الحوار ، فقلة معدودة من « إبيجرامات » طه حسين تخلو من الحوار . على أن هذه « الإبيجراما » وإن لم تأخذ الحوار بمعناه الاصطلاحى، أى السؤال والاجابة عنه . إلا أنها تلم . على وجه ما . بطرف من الحوار . فعبارة : « انظروا إليه ! إنه يرفل فى حلة فلان » قد تكون ردا على سؤال يجرى على هذا النحو : « ما الذى يسترعى انتباهكم فى مظهر النديم ومشيته ؟ »

أما الصورة الكاريكاتورية فهى تتألف من صورة الخلعة الطويلة العريضة التى يبدو أنها تتحرك من تلقاء نفسها أو استجابة لحركة زنبرك . ومن صورة الأصابع وهى تتحرك مشيرة فى اتجاه الخلعة المتحركة . أما النديم المفرط فى القصر ، والمفرط فى النحافة، فقد غيبه طه حسين داخل الخلعة . وهنا يكون طه حسين قد اختزل النديم . فلاشىء ينبئنا عن وجوده سوى هذه الحركة داخل الخلعة . أما القوم فقد اختزلهم طه حسين فيما عدا الأصابع . خلعه تتحرك . وأصابع تتحرك فى اتجاهها ، والمشهد كله حركة . وكل حركة تقول إن من يبغى أن يختفى كإنسان أو ، بعبارة أدق ، من يبغى أن تختفى آدميته وأن تهدر كرامته فليلبس حلة فضفاضة ليست له ، أو فليتبوأ منصبا أكبر منه ، ورحم الله امرءا عرف قدر نفسه .

وتتعدد السبل لصنع الصور الهزلية الساخرة ، وطه حسين يوظف المفارقة لصنع كثير من الصور الهزلية الساخرة . والمفارقة هى اجتماع الضدين فى شىء واحد تنبثق عنه الحقيقة. وإليك هذا المثال . يكتب طه حسين تحت عنوان « قطط » :

« **قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لى صديق يحب القطط ويطيل عشرتها ، وأكاد أعتقد أنه اكتسب من أخلاقها شيئا غير قليل .**

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فإن عشرة الحيوان للناس تعلمه الأنس بعد التوحش ، وتكسبه غير قليل من خصال الحضارة . فما يمنع أن يتأثر الناس بالحيوان كما يتأثر الحيوان بالناس ! وقد قال الشاعر القديم :

عن المرء لا تسأل وسل عن قرينه

فإذا كان القرين قطا فأحرى أن يكتسب المرء أخلاق القطط[٤٦] »

الوضع المألوف هو أن يكون الإنسان معلما ، والحيوان وعاءً يصب فيه بعض العلم . ثم صارت الأمور إلى التضاد : فالحيوان صار معلما ، والإنسان صار وعاءً يصب فيه بعض العلم . ومن هذا التضاد خرجت هذه الحقيقة المذهلة المضحكة ، وهى أن الحيوان يلقن الإنسان الدرس ، ويخلع عليه بعض صفاته .

وما دمنا بصدد الحديث عن الحيوان ، وقد أورد طه حسين طرفا من أحواله فى « إبيجرامات » أخرى فى جنة الشوك ، فما يمنعنا أن نذكر آية رائعة فى قصص الحيوان وصفها طه حسين بأنها « المتعة القديمة الجديدة » ، وهى **كليلة ودمنة** ؛ وأن نذكر أن الحوار بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ يجرى على غرار الحوار بين دبشليم الملك وبيدبا الفيلسوف ، وأن الطالب الفتى من أستاذه الشيخ بمنزلة دبشليم الملك من بيدبا الفيلسوف ، وأن الغاية من الحوار هى الوصول إلى المعرفة وتحصيل الحكمة . فهل تأثر طه حسين ، فيما تأثر به فى « إبيجراماته »، بكتاب **كليلة ودمنة** ؟ هذا ما لا نجزم به . ولكن أسلوب الحوار بين الطالب الفتى واستاذه الشيخ ، وعدم إغفال طه حسين لشأن الحيوان فى **جنة الشوك**، يوحيان بذلك .

ذكرنا أن المفارقة تكون أداة لخلق صورة هزلية ساخرة . على أنها تخرج على هذه الوظيفة فتصبح أداة لخلق صورة هجائية ساخرة ، كما فى « الإبيجراما » الآتية . يقول طه حسين تحت عنوان « تعالى » :

« **قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى فلان ثانى عطفه، شامخا بأنفه، لا يكلم الناس إلا وحيا ، ولا ينظر إليهم إلا شزرا ؟**

قال الاستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : أنف فى السماء واست فى الماء[٤٧] » .

فلأن هذا جماع الأضداد ، فهو القمة وهو القاع جميعا ، وهو فى آن واحد الأنف أبرز ما فى الوجه ، والوجه بمكان أعلى جزء فى جسم الانسان ، وهو الاست الذى يؤلف أسفل فتحه فى جسم الإنسان، والذى يوظف حين يتهيأ الإنسان لقضاء الحاجة ، ويقترن بما ينفضه الجسم من زوائد كريهة . والصورة الأخيرة تذكرنا بالأطفال الذين تعينهم أمهاتهم على قضاء الحاجة . وناهيك بما تحمله الاست من إيحاءات ؛ فالإست من قبيل العورة ، والناس دائما يرمون بعوراتهم فى السباب المقذع . هذه المفارقة تقرر ، إذن ، أن فلانا هذا على شموخه طفل ، وهو طفل لا يستحق من الناس إلا السباب المقذع .

ثم إن المفارقة مفاجأة ، فما الجمع بين الأضداد إلا

مفاجآة ، وما المفاجأة إلا وقوع ما هو غير منتظر . والمفاجآة قد تكون قاسية ، شديدة الوقع ، لأنها تقلب كل حساب ، وتأتى بعكس النتيجة المرجوة . وكذلك تكون المفارقة فى «الإبيجراما» الآتية مفاجأة بالغة القسوة . يقول طه حسين تحت عنوان «مجون» :

«مازالت امرأته تظهر له الغيرة حتى أغرته بالاثم فتورط فيه ؛ ومازال هو يلوم ابنه على العبث حتى دفعه إليه ، ومازال ابنه ينهى صاحبه عن عشرة خليلة السوء حتى اتخذها له زوجا . أليس من الخير أن يتدبر الناس مجون أبى نواس حين قال :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء

فرب مجون أدنى إلى الموعظة من الحكمة البالغة [٤٨]»

المألوف أن النهى عن المجون ، واستخدام النذير للتنفير من أعقابه السيئة،هو الموعظة . أما أن تكون الموعظة غض الطرف عن المجون ، واغفال أمره ، فهذا عدوان على الموعظة ، وقتل لها . حتى إذا كانت التجربة ، وصار النهى ترغيبا ، والنذير استثارة ، والمحظور حقيقة واقعة ، فهنا تكون الخسرة الممضة . إذن ، النهى عن المجون ترغيب فيه ، والوقاية من المجون غض الطرف عنه . وهنا اجتماع الأضداد الذى يؤلف المفارقة القاسية . والمفارقة قاسية على وجهين : فالإمساك عن النهى عن المجون يحمل الإنسان السوى آلاما نفسية عظيمة ، والنهى عن المجون يحمله آلاما نفسية أعظم ، إذ عليه أن يكتوى بآثار هذا النهى ، وأن يتلظى بالجراح .

أنشأ طه حسين «إبيجراماته» فى أغراض متنوعة ، وأفرغ أغلبها فى قالب حوار ، وله فى ذلك أسوة فيما فعله صاحب **كليلة ودمنة** والفيلسوف سقراط مع حوارييه من قبله . فصاحب **كليلة ودمنة** يجرى حواراً بين دبشليم الملك ، وبيدبا الفيلسوف،غايته أن يستيقن دبشليم الملك بمعونة فيلسوفه من صحة حكمة متواترة بالبينة والدليل . واليقين راحة للنفس . وإليك هذا المثال الذى يستهل به صاحب **كليلة ودمنة** «باب الأسد والثور» :

قال دبشليم ملك الهند لبيدبا رأس فلاسفته : اضرب لى مثل الرجلين المتحابين يقطع بينهما الكذوب الختون ويحملها على العداوة والشنآن .

قال بيدبا الفيلسوف : إذا ابتلى الرجلان المتحابان بأن يدخل بينهما الختون الكذوب تقاطعا وتدابرا ، وفسد ما بينهما من المودة . ومن أمثال ذلك أن كان بأرض دستابند تاجر مكثر ، وكان له بنون ... [٤٩]

وجلى أن دبشليم الملك يبدأ بحكمة متواترة ، ولا يبغى شيئا سوى أن تكون مشفوعة بالبينة والدليل . فالحكمة مقررة بادئ ذى بدء ، ووجه الحق فيها ظاهر . أما المحاورة السقراطية فأرفع قدرا ، لأنها أبعد غورا . فمعالجتها تقتضى حذقا ومكرا ، وتتطلب معرفة بأساليب الكر والفر فى فن الجدل ، ومقارعة الرأى بالرأى ، والحجة بالحجة،حتى يتم الكشف عن وجه الحق ، واستخلاص القول الفصل فى قضية من القضايا . وإلى هذا أراد طه حسين فيما أرى،حين صب أغلب «إبيجراماته» فى قالب حوار . فالحوار وسيلة لتقليب وجوه الرأى ، وتنمية قوى العقل على الإدراك السليم .

والحوار إما أن يدور فى رقعة ضيقة ، فينتظم مثلا الطالب الفتى وأستاذه الشيخ ، أو شهر يار الملك وزوجه شهر زاد ، وقد تتسع رقعته قليلا فينتظم الطالب الفتى وأستاذه الشيخ ، وكذلك طه حسين الذى يكون حاضر الحديث ؛ وإما أن يجرى فى رقعة أكبر فينتظم مجلسا من الناس ، وقد يكون طه حسين حاضر هذا المجلس .

على أن الحوار فى جملته يقدم لنا نماذج من المتحدثين تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع تتدرج من أصحاب الحل والعقد إلى عامة الناس،ففيها الملك والأمير والوالى ، وفيها الوزير ، والرئيس السابق،والموظف الكبير،والأستاذ المحنك،والصديق والأديب والقارئ .

فإذا انتقلنا إلى رقعة الزمان التى يشغلها الحوار ، فإننا نرى رقعة شاسعة الأبعاد،تمتد من الماضى السحيق ، من عصر كليلة ودمنة ، وعصر ألف ليلة وليلة،إلى الحاضر الماثل أمام طه حسين على عهد الانتقال . فالحوار يجرى فى الحاضر ، ويجرى فى الماضى ، والحوار يصل الحاضر بالماضى ، ويصل الماضى بالحاضر . وظاهر أن تعدد وجهات النظر بتعدد شخصيات المتحدثين وأنماطهم ،وطرح وجهات النظر المتعددة على مدى الزمن قديمه وحديثه، ييسران فضل السبل للوصول إلى الحقيقة . وليس عبثا أن طه حسين أنشأ مجموعة من «الإبيجرامات» فى أكثر من موضوع طرقه ، فهو يوحى بذلك أن هناك أكثر من زاوية لتناول الموضوع الواحد ، وأن الرؤية الصحيحة لأى موضوع تتألف من تناوله من كافة الزوايا الممكنة . وهذا هو المنهج السقراطى فى الحوار . ومن الموضوعات التى أفرد لها طه حسين مجموعة من «الإبيجرامات» : الهجاء ، الرق ، المعارضة ، الإخاء .

والحوار فى حنة الشوك بين الطالب الفتى وأستاذه الشيخ يثير

قضية محيرة هى : من هو الأستاذ الشيخ ؟ أليس هو طه حسين ؟

إن طه حسين يذكر فى «الإبيجراما» التى يستهل بها كتابه، والتى يكون عنوانها «دعاء» ، وقد سبقت الإشارة إليها، أنه كان حاضر الحديث بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ . إذن ، فطه حسين ليس "الأستاذ الشيخ . هذا من جهة . أما من جهة أخرى ، فإن الكتاب يوحى إلينا حين نفرغ من قراءته أن الاستاذ الشيخ لا يمكن أن يكون إلا طه حسين . فمن أجدر من طه حسين بأن يدير الحوار مع الطالب الفنى على شعراء «الإبيجراما» عند اللاتين ، مثلا الشاعر «كاتول» فى إبيجراما «جحود»(**)، والشاعر جوفينال فى إبيجراما «معبد»(**) ؟ ألم يكن طه حسين أول من أهتم بأمرهم فى الأدب العربى الحديث ، وأول من شغل بأن يصل «الإبيجراما» فى أدب الغرب القديم بشعر الهجاء عند العرب فى البصرة والكوفة وبغداد فى العصر العباسى الأول ؟ فإن كان طه حسين هو الأستاذ الشيخ الذى يجرى الحوار مع الطالب الفنى عن شعراء «الإبيجراما» اللاتين ، فهل أرانى غاليا إن قلت أن طه حسين يتحدث بلسانين فى «إبيجراما» «دعاء» ، وأنه يؤدى بلسان الأستاذ الشيخ وظيفة غير التى يؤديها بلسانه هو؟ فالأستاذ الشيخ فى «إبيجراما» «دعاء» يوضح النهج القديم الذى ينبغى أن ينتهجه الطالب الفنى ، وطه حسين بلسانه هو يؤمن على القول السابق ويدعو الشباب المصريين أن يتخذوا منه برنامجا وشعارا .

وهل أرانى غاليا إن قلت إن طه حسين هو الأستاذ الشيخ فى كل حوار بين الطالب الفنى وأستاذه الشيخ ؟

* * *

وفن «الإبيجراما» ينقلنا إلى ساحة فن الدراما ، حين يأخذ بطرف ، ولو يسير ، من خصائص فن الدراما . ومن شائع القول أن فن الدراما يكشف ، من جهة ، عما يحويه كتاب الحياة من هزليات وأضاحيك ومفاوقات ومفاجآت ، ويكشف من جهة أخرى ، عما يضمه من معاص وآثام تسفر عن مؤسيات مبكيات . وفن «الإبيجراما» يلم بشذرات من كتاب الحياة ، فيصور فى لقطات سريعة جانبا مما يصدر عن البشر من تفاهة وعبث وجهل وحمق يكون مبعثا للاستخفاف والضحك ، أو يصور طرفا مما يقعون فيه من تناقض صارخ بين القول والفعل ، بين الادعاء والحقيقة،يكون مثيرا للحنق والهجو ، أو يصور بعض مايضمرون من سوء نية ، وخبث نفس ، يكون محركا للأسى والنقمة .

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار توظيفا فعالا لنقل الفعل والحركة ، فلا يتأتى لفن الدراما أن يعرض على أنظارنا مشاهد حية تنبض بالفعل والحركة ، إلا أن يكون الحوار ، وهو من أهم أدواته ، إن لم يكن أهمها على الإطلاق ، عامرا هو نفسه بالفعل والحركة . ونلح على أن الحوار فى الدراما لاغناء له عن نبض الحياة ، وتدفقه بدمائها ؛ لأن الحوار الدرامى ليس مجرد طرح السؤال ، والإجابة عنه ، أو استخلاص نتيجة مامن السؤال والإجابة ، بل هو أسلوب متميز من وسائل التعبير الفنى،يزخر بما تزخز به الحياة من شد وجذب ، وأخذ ورد .

ومن خصائص فن الدراما أنه يوظف الحوار على وجهين : فعلى الوجه الأول ، يصطنع فن الدراما الحوار لنقل مايجرى خارج ساحة النفس البشرية من فعل وحركة . وعلى الوجه الثانى ، ينفذ بنا الحوار إلى باطن النفس فيعرض مايجرى على ساحتها من فعل وحركة . وهذا اللون من الحوار يبلغ ذروته الفنية فى المفاجأة ، أو مايعرف بالمونولوج الداخلى . فهنا تستغرق الشخصية فى حوار مع نفسها ،وتطرح قضية تؤرقها وتضنيها ، وترى نفسها ملزمة بأن تطرقها من جوانبها المختلفة . ولست أرانى بحاجة إلى القول ان توظيف الحوار على وجهيه لنقل حركة الحياة خارج ساحة النفس ، أو بداخلها ، دليل على أن كاتب الدراما مقتدر فى فنه ، مسيطر على أداة من أهم أدواته .

وفن «الإبيجراما» يأخذ بسمة من سمات فن الدراما ، حين يكون الحوار فيه دراميا ، أى نابضا بالفعل والحركة . وبقدر إجادة كاتب «الإبيجراما» فى استخدام الحوار على وجهته ، بقدر مايكون تمثله لوظائف الحوار الدرامى ، وبقدر مايصلح فى إقناعنا بوجود شبه بين فن الدراما وفن «الإبيجراما» . على أن هذا لايفيد أن الحوار فى «الإبيجراما» نظير للحوار فى الدراما . فأين الحوار فى «الإبيجراما» ، وهو لايعدو أن يكون كلمات قلائل تحصى على الأصابع، هى بمكان لبنات على رقعة من الأرض بالغة الضيق ، من الحوار فى مسرحية ، وهو كما نعرف يشغل متن المسرحية بأكمله ، أو النصيب الأوفى منه ، ويكون بمكان بناء عريض طويل يمتد فى الفضاء؟

وطه حسين ألم بطرف يسير من فن الدراما ، حين صاغ بعض إبيجراماته فى قالب حوار درامى وظفه على وجهيه . فليس بحسبه أن يسخر الحوار الدرامى لينقل لنا صورة من حركة الحياة والناس خارج ساحة النفس البشرية ، بل هو يصطنع الحوار أداة للمناجاة ، أو المنولوج الداخلى . ويحق لنا أن نطلق على إبيجراماته هذه العنوان الذى يليق بها ، وهو «الإبيجرامات» الدرامية .

ومن خصائص فن الدراما أنه فن «الحضور» . فلئن كان فن الدراما هو فن الفرجة ، فإن هذه الفرجة لايمكن أن تتم إلا فى الحاضر ، لأن العرض المسرحى لايتشكل إلا فى الحاضر ، ولايتفرج عليه المشاهدون إلا إبان تشكله،أى فى الحاضر ،

ولايكون وقعه الأول إلا فى الحاضر . وخاصة الحضور هذه هى أولى خصائص فن الدراما ، وأهمها ، وأكثرها إيضاحا لجوهر هذا الفن .

وإبيجرامات طه حسين الدرامية تمتاز بالحضور أيضا ، لأن طه حسين حين اصطنع الحوار الدرامى لم يكن يملك إلا أن يصور الناس وهم يتحركون على مسرح الحياة ، كل فى دائرته . ونحن لانملك إلا أن نشهد مايصدر عنهم ، وأن نستجيب له بردود فعل تتفاوت حسب مقتضى الحال .

ونمثل للحوار الدرامى عند طه حسين على وجهيه : هذا الذى ينقل الفعل والحركة خارج ساحة النفس ، وذاك الذى يصور مايجرى على مسرح باطن النفس . ونبدأ بالضرب الأول من الحوار ، ونمثل له بأكثر من نموذج .

يكتب طه حسين تحت عنوان «رقص» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لم يكد فلان يدبر حتى أقبل قال الاستاذ لتيمذه الفتى : لم ينس الرقص الذى تعلمه فى باريس[52] .

هنا الكلمات التى تصور الفعل والحركة : «يدبر» ، «يقبل» ، «رقص» . والفعل والحركة قصيران سريعان ، نلاحق صاحبهما بأنظارنا لأنه يؤدى الفعل ونقيضه ، والحركة ونقيضها، فى سرعة عجيبة ، ودون إضاعة أى وقت ، فما يكاد يمضى فى اتجاه حتى يكر راجعا على نفسه فى اتجاه مضاد . ونحن نفهم العلة التى تحرك الراقص . ولكننا لانتعاطف معها . فالعلة فى الإقبال بعد الإدبار هى المنفعة الذاتية . ونحن نسخر من الراقص ، لأنه أشبه بالدمية فى مسرح العرائس، لاإرادة لها، تشدها خيوط غير منظورة ، وترقص على أنغام شاء لها محرك الخيوط أن ترقص عليها . ألايصنع الإنسان من نفسه هزؤة حين يبتذل نفسه ، فينقلب بإرادته إلى شبه دمية فى مسرح عرائس ؟

ومن قبيل هذه «الإبيجراما» الدرامية ، مايقوله طه حسين تحت عنوان «كرامة» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ماأكثر ما كان فلان يعتز بكرامته ، وماأسرع مااستجاب لما لايلائم هذه الكرامة !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : فإن من الكرامة مايستجيب للمال كما يستجيب الحديد لدعاء المغناطيس»[53] .

وهنا أيضا نرى الحركة . وهى حركة سريعة للغاية ، فقد انتقل صاحبها من النقيض إلى النقيض فى طرفة عين . ثم هى حركة فجائية ، فقد نزعت النقاب بلا مقدمات عن التناقض الحاد بين الزعم والحقيقة ، ثم هى حركة شديدة الوقع ، لا لأنها حركة فجائية فحسب ، بل لأنها هوت بصاحبها من عالم الإنسان إلى عالم الجماد حين سلبته كرامته المزعومة . وماأعجب البشر ، فكرامة بعضهم من كرامة الحديد !

وإليك نموذجا ثالثا من إبيجرامات طه حسين الدرامية . يقول طه حسين تحت عنوان «أفول» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألم تر إلى ذلك النجم لم يكد يشرق حتى أفل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كان يستمد النور من غيره، فلما التوى عنه مصدر النور عاد إلى إظلامه القديم»[54] .

والكلمات التى تصور الحركة هنا هى «يشرق» ، «أفل» ، «التوى» ، «عاد» ، وهى توحى إلينا بأننا فى قاعة مسرح ترتفع الستار عن ثلاث مشاهد قصيرة خاطفة . يرتفع الستار عن المشهد الأول . ظلام يطبق على المسرح بسدل الستار . يرتفع الستار مرة ثانية عن نجم يشرق . الضياء يغمر المكان ويعمره . يسدل الستار مرة ثانية ثم يرفع الستار للمرة الثالثة . الإظلام يعم المكان ويطويه. لقد طويت صفحة النجم المزعوم . وكذلك حال المجد الكاذب . مجد موقوت لأنه يقوم على غير أسس .

وننتقل إلى الحوار الذى يصور حركة النفس الداخلية ، أى إلى المونولوج الداخلى . يقول طه حسين تحت عنوان «إخاء» :

كانا صديقين وفيين ، قد صفا بينهما الود ، وارتفعت بينهما الكلفة ، واشتدت حاجة كليهما إلى صاحبه ، حتى لم يكونا يفترقان إلا كارهين . وقد استقام لهما الود الخالص ، والحب الصفو ، مالم يقدر أحدهما لصاحبه على شىء من متاع الدنيا . ثم أتيح لأحدهما حظ من قوة ، فأسدى إلى صاحبه طرفا من خير . فما هى إلا أن تستحيل الصلة بينهما إلى شىء معقد أشد التعقيد ، فيه الاعتراف بالجميل ، والاعتراف بالجميل يكدر صفو المودة ، وفيه الاستزادة من النفع ، ودخول المنفعة بين الأصدقاء مفسد للصداقة . وفيه الموجدة إذا لم ينل صاحب المنفعة مايبتغى . وحاجة من عاش لاتنقضى ، كما يقول الشاعر القديم . ودخول الموجدة بين الأصدقاء ، حين لايبلغ أحدهم من نفع صاحبه مايريد ، أول مراتب العداء . وفيه الحسد ، والحسد يأكل المودة ، كما تأكل النار الحطب . ثم فيه الجحود . والجحود لايفسد الود وحده ، ولكنه يفسد المروءة أيضا . أيجب إذا أن يعجز الأصدقاء عن أن ينفع بعضهم بعضا لتصح بينهما الصداقة ، وليخلص بينهما الإخاء؟ لاأدرى ! ولكنى أعلم أن ليس أخطر على المودة الخالصة من دخول المنفعة بين صديقين .[55] .

نحن هنا بإزاء مسرحية قصيرة من فصل واحد، يعرض أحداثها مونولوج داخلى، يقيم من ساحة النفس مسرحا داخليا لها ، لأن هذا المسرح يكون أكثر الأشياء ملاءمة لها . وليس هذا بالغريب ، أو المستغرب ، فوزن الأحداث ليس ما يحدثه من أثر فى العالم الخارجى ، بل بمقدار ماترجعه من صدى إلى ساحة النفس . وتقويم الأحداث رهن بما يصدر عن النفس من أحكام على الأحداث . فالأحداث ذات شأن وخطر ، إن

وقعت فى النفس هذا الموقع ، وهى ليست ذات شأن وخطر ، إن كان هذا هو موقعها فى النفس . ونحن هنا بإزاء أحداث مسرحية قصيرة ذات وقع مؤثر بالغ التأثير فى النفس على صعيدين : أولها صعيد الخصم فى هذه الأحداث ، وثانيهما صعيد المشاهد لفعال الخصم فى هذه الأحداث . فعلى الصعيد الأول تتحول نفس الخصم إلى ساحة بركان يقذف بحمم البغض يخرج بعضها فى أثر بعض فى تعاقب أليم . وعلى الصعيد الثانى تنتقل فعال الخصم فى هذه الأحداث إلى ساحة النفس عند المشاهد ، فيدير عين بصيرته عليها ، وينظر ويطيل النظر مدققا محققا مراجعا ، عسى أن يهتدى إلى طريق غير شائك فى الحياة ، يكون مأمون العاقبة ، يرد إليه بعض الطمأنينة . والمونولوج الداخلى إن هو إلا ترجمان لما ألم بنفس المشاهد من محنة ، وهو يستعرض هذه الأحداث الموجعة .

ولئن كانت بعض المسرحيات ذات الوقع المؤثر المؤلم ينتهى بها صراع الأحداث إلى ذروة واحدة ، فإن صراع الأحداث فى هذه المسرحية الصغيرة ينتهى إلى ذروتين ؛ وبذلك يكون وقع الأحداث أكثر تأثيرا أو أكثر إيلاما . ثم إن هذا التأثير وهذا الإيلام مكثفان إلى أقصى حد ، لأن الصراع ليس موزعا على كثير من الشخوص ، بل هو حكر للخصم الذى آلى على نفسه أن يتأجج بسعير الخصومة إن جاز هذا التعبير ؛ ولو قد كان الصراع موزعا على عدد من الأشخاص ، لنال هذا من حدته . وهذا التأثير وهذا الإيلام مكثفان إلى أقصى حدود التكثيف ، لأن هذا الصراع محدود أيضا برقعة ضيقة ، لأن الخصم وغريمه الذى أقحمت عليه الخصومة إقحاما لا يملكان إلا أن يتحركا فى رقعة محدودة . وضيق رقعة الصراع يجعل بطبيعة الحال السعير أكثر تأججا ؛ فانتشار السعير على رقعة أوسع يضعف حدته .

تجرى أحداث المسرحية التى يصورها طه حسين فى المونولوج الداخلى على هذا النسق : صنيع ، فكدر ، فجشع ، فموجدة ، فحسد ، فجحود . ونحن نرقى درج السوء فى النفس البشرية . وأول ذروة نبلغها هى الموجدة ؛ وهى أول مراتب العداء . ثم نبلغ بعد قليل الذروة الثانية وهى الجحود ؛ وهى أشد مراتب العداء فتكا ؛ لأنها تدمر المروءة . والإنسان الذى دمرت مروءته ، دمرت نفسه ، فلا خير فى أناس عدموا المروءة .

والحدث الذى يفجر الصراع بين الصديقين اللذين استقام لهما أول الأمر الحب الخالص ، ثم حل محله الشقاء واللدد ، هو الصنيع الذى أسداه الصديق إلى صديقه ؛ فهو يولد سلسلة متصلة الحلقات من ردود الفعل،يرتبط بعضها ببعض بقانون العلية حسب النظرية الأرسطية فى البناء الدرامى ؛ وتؤلف هذه الحلقات بناء عضويا محكما . وهذه الحلقات من ردود الفعل يمكن أن نطلق عليها مضاعفات ؛ لأن الإنسان الذى يتلقى الصنيع سقيم الوجدان ، وسرعان ما تلح عليه العلة . فالصنيع يكدر نفسه ، ثم يستنفر حاسة الجشع فيه . والجشع لا يمكن إرضاؤه ، ومن هنا يكون الإحباط ، والإحباط يخلق موجدة . فإذا ما بلغنا الموجدة ، فإن الصلة بين صاحب الفضل والمستفيد منه تكون قد بلغت منعطفا فى تصعيدها الملتوى يجعل العودة إلى الوراء إلى نقطة البدء ضربا من المحال . فالمنعطف هو النهاية المحتومة لمرحلة من التصعيد على درج السوء فى النفس البشرية ، وهو فى الوقت عينه بداية محتومة للمرحلة الثانية والأخيرة على درج السلوك هذا . نحن عند المنعطف نكون قد بلغنا أول مراتب العداء . ويستفحل العداء بالحسد الذى يأكل المودة ، كما تأكل النار الحطب . لم يبق من المودة شىء . لم يبق إلا العداء المطلق لصاحب الصنيع . إلام يرمى العداء المطلق لصاحب الصنيع؟ يرمى إلى الجحود . وإلام يرمى الجحود؟ يرمى إلى تجريد النفس من القيم الأخلاقية التى تصنع للحياة قيمة ومعنى ، وتضفى عليها رواء «وبهاء» ، وتشد أزر الإنسان فى مواجهة المحن . وإلام يقود الجحود؟ يقود إلى مقتل المروءة ، وتدمير الإنسان الذى أثم فى حقها فقتلها . فإذا ما بلغنا هذه النتيجة ، فنحن فى أعلى الدرج الملتوى الذى اتخذته النفس المثقلة بالعلة والسوء وسيلة لتصعيدها ، ونحن على قمته . وما أقبحه من علا ! وما أقبحها من قمة ! هو علا أصدق ما يوصف به أنه حضيض ، وهى قمة أصدق ما توصف به أنها درك أسفل . كذلك تكون الذروة الثانية لهذه المسرحية القصيرة ، وهى الذروة التى تشكل فى الوقت عينه ختام المسرحية ، وتجعل لهذا الختام مذاق المر والعلقم .

هذه الأحداث وما تثيره من هواجس تؤلف المونولوج الداخلى عند طه حسين ؛ فهو المشاهد،وهو الراوية،وهو المعقب . وتوظيف «الإبيجراما» لتؤلف مونولوجا داخليا،يخرج بفن الإبيجراما عن حدوده المرسومة . ففن «الإبيجراما» بحكم طبيعته لا يتناول الناس أو الأشياء من الباطن ، بل يتناولها من الظاهر فحسب ؛ وهو يعتمد على لقطات سريعة تسجل الفارق بين ما هو كائن وما ينبغى أن يكون . إذن تعمق النفس البشرية ، واستكناه أسرارها،ليس من شأن فن «الإبيجراما» .

وفن «الإبيجراما» يتطلب الإيجاز فى القول ، فى حين أن تعمق النفس البشرية ، والغوص إلى قرارها،يتطلب الإفاضه فى القول . فالإحاطة بأى حال من أحوال النفس لا يمكن أن تتم فى كلمات معدودة .

نذكر لطه حسين بالفضل إذن أنه جعل فن «الإبيجراما» كما يتمثل فى «إبيجراما» «إخاء» يتسع لغرض من أغراض القول لم نكن نعتقد أنه ميسر له ، وهو المونولوج الداخلى . ولكننا نلاحظ فى الوقت عينه أن طه حسين لم يأخذ نفسه بالإيجاز ، فهذه «الإبيجراما» أميل إلى الطول ، وأنه أباح لنفسه أيضا الإطالة فى القول فى أكثر من «إبيجراما» . ولكن لاجناح على طه حسين فى أن يطيل بعض الشئ فى «إبيجراما»

«إخاء» ، فقد حققت هذه الإطالة النسبية إضافة حقيقية إلى فن «الإبيجراما» ، وجمعت غرضا جديدا إلى أغراض القول التى يمكن أن ينشأ فيها هذا الفن .

* * *

ولعل أهم ما يستوقف انتباهنا فى «إبيجرامات» طه حسين ما يقوله فى بعض منها عن صناعة الفكر والأدب . فماذا عسى أن يقوله طه حسين بوصفه من رجالات الفكر والأدب عن صنعة الفكر والأدب ؟ وأى شىء أجدر بالاحتفال مما يقوله رجل من رجالات الفكر والأدب فى صنعة الفكر والأدب ؟

يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «عقوق» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا تحدثنى عن سنمار هذا الذى كثر الحديث عنه فى هذه الأيام : من هو؟ وما شأنه؟ وفيم يكثر الناس عنه الحديث؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : زعموا يابنى أنه رجل رومى بنى للنعمان بن المنذر قصرا أو قصرين لا أدرى ، فلما أتم عمله على أحسن وجه وأكمله ، رضى النعمان عنه ، ولكنه أشفق أن يبنى لغيره من الملوك مثل مابنى له ، فأمر به فألقى من أعلى القصر فاندقت عنقه فمات . والناس يضربونه مثلا لمن يقدم إلى الناس خيرا وإحسانا فيجزونه بالشر والمساءة . ولكن فى الدنيا أفرادا كثيرين يمكن أن يسمى كل واحد منهم سنمار ، ولكنه يلقى من حالق فلا تندق عنقه ، ويساق إليه الشر فلا يؤذيه ، ويكاد له الكيد فلا يبلغ منه شيئا . تستطيع أن تسميه سنمار الخالد ، لأنه لايبنى لأصحاب السطوة والبأس ، وإنما يبنى للشعوب ، ولأنه لايبنى للشعوب دورا ولاقصورا ولاشيئا من هذه الآثار التى يبلغها البلى ويدركها الفناء ، وإنما يبنى لها فناً وأدبا وفلسفة وعلما وإصلاحا . ألا تذكر مصارع النابغين من الأدباء والعلماء والفلاسفة؟ ألا ترى أنك لاتزال تستمتع بآثارهم؟»

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : وسيستمتع الناس بعدنا بآثارهم حتى يرث الله الأرض ومن عليها !»[56]

لسان حال طه حسين يقول : «رجال الفن والفكر خالدون ، ودولة الفن والفكر خالدة ؛ أما دولة الحكام فبائدة .»

ونسأل طه حسين : ما النبع الذى ينبغى أن يستقى الفن منه؟ ويجيب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «وعظ» :

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : لا أعرف أفصح من فلان إذا وعظ ، ولا أعرف أبعد منه عن سيرة الرجل الكريم .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : إن بعض الفن نفاق يبرع فيه صاحبه حتى يسحر الناس ، دون أن يكون بين هذا الفن وبين قلبه سبيل .[57]

الصدق هو النبع الذى ينبغى أن يستقى منه الفن ، وإلا كان الفن نفاقا .

* * *

يفيد طه حسين أن اللغة ، وهى المادة التى يصنع الأديب منها فنه ، يصلح بصلاحها الأدب ، ويعوج باعوجاجها الأدب . واعوجاج أى شىء يلفت النظر إليه أكثر من صلاحه . فما الذى يمكن أن ينزل الاعوجاج باللغة؟

يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «نحو» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : أأصدق النحو وأصحاب اللغة أم أصدق فلانا مع أنه لا يقول فى النحو واللغة إلا خطأ؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : صدق فلانا لأنه نحوى لغوى بحكم القانون ».[58]

إقحام سلطة القانون على شئون النحو واللغة بلاء على النحو واللغة ، ولنعط القوس باريها ، فنترك اللغة لأربابها .

* * *

وماذا يقول طه حسين عن طبيعة فن الأدب ، وعن أكثر الظروف ملاءمة للإبداع الفنى؟ يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «فن» :

قال شهريار ذات يوم لزوجته شهر زاد ، تعلمين أنى لم أفهم بعد لماذا قطعت عنى قصصك الجميل؟

قالت شهر زاد : لأمرين يسيرين : أحدهما أنى أخذت فى هذا القصص لأحقن دمى وأعصم نفسى من الموت ، وأصرفك عن سفك الدماء ، وقد بلغت من هذا كله ما أريد . الثانى أن الجهد الفنى ممتع حقا إذا نشأ عن الرغبة والاختيار ، بغيض حقا إذا نشأ عن الرهبة والإكراه . وقد أخذت نفسى بما تكره ما دعت إلى ذلك ضرورة . وقد آن لى أن آخذ بحظى من الحرية ، فلا أقص إلا حين أريد أنا ، لاحين تريد أنت ، ولا حين تريد الظروف .[59]

إذن ، الأدب درع واق من الموت ، والأدب شفاء للنفس المريضة التى هوت بصاحبها إلى مرتبة وحش الغاب ، والحرية هى أمثل الظروف للإبداع الفنى .

* * *

وماذا يقول طه حسين عن الظروف الأخرى التى تحيط بصناعة الأدب؟ مثلا كيف تتأثر طبيعة الأدب بطبيعة صانعه من ناحية ، وطبيعة متلقيه من ناحية أخرى . ويحدثنا طه حسين عن تأثير طبيعة صانع الأدب فيما يصنع من أدب فى «إبيجراما» بعنوان «حرية» . ولن ننقل من «الإبيجراما» إلا ما يتصل مباشرة بموضوعنا .

«قال أحد أمراء الموصل ، وكان أريبا ، لأحد ندمائه،وكان أديبا : «ما شر ما يمتحن به الأديب ؟ »

قال النديم وهو يبتسم : «فقدان الذوق الذى يجعل أدبه فاتراً خيرا منه البارد »(٦٠) .

إذن ، توافر الذوق عند صانع الأدب شرط للإبداع الحقيقي . وإلا كان أدبه غير مستطاب المذاق . الأدب البارد مثل الأدب الفاتر لا يقع منا موقعا حسنا ؛ فمن باب أولى أن نطوى كشحا عن الأدب الفاتر .

أما عن تأثر طبيعة الأدب بطبيعة متلقيه فإن طه حسين يقول فى «إبيجراما» بعنوان «رمز» :

«قال شهريار ذات يوم لزوجه شهر زاد : ألم تقرئى كليلة ودمنة ؟

قالت شهر زاد : بلى ! قد قرأته وقرأته .

قال شهريار : فلم لم تذهبى فى بعض قصصك من الرمز الإشارة مذهب بيدبا الفيلسوف ؟

قالت شهر زاد : لأنك لم تذهب فى التماس القصص مذهب دبشليم الملك . كان يطلب الحكمة يغذى بها قلبه وعقله ، فأدى إليه فيلسوفه من ذلك ما أراد ، وكنت غارقاً فى بحر من الدم فاستنقذتك من هذا الغرق بما وجدت من وسائل الإنقاذ . ولو أنى انتظرت حتى أبرم لإنقاذك أسبابا من الحرير لكان من الممكن أن تذهب بك أمواج الدم . وأن أتمسك فلا أجد إليك سبيلا »(٦١) .

هذه الإبيجراما تنبئنا بأن الرمز والإشارة لأصحاب النهى والحس اللطيف ، واللبيب بالإشارة يفهم . أما أصحاب العقل الغليظ والحس البليد فلا يمكن أن يخاطبوا إلا على قدر أفهامهم . وذلك لايكون إلا بالمثل المحسوس . ومن ثم يمكن القول إن المتلقى يقرر منهج صناعة العمل الأدبى . وتقفو هذه النتيجة نتيجة أخرى ؛ فمنهج صناعة العمل الأدبى جزء لا يتجزأ من صناعة العمل الأدبى ، ومن ثم يمكن القول إن المتلقى يسهم أيضا فى صنع العمل الأدبى . ولعل النتيجتين أن تثيرا الدهش ، ولكنهما منطقيتان ؛ فنحن نسرف على أنفسنا حين نظن أن العمل الأدبى إما أن ينمو من الداخل ، وأن يحكم بضوابط داخلية صرفة،مثل طبيعة الجنس الأدبى الذى ينتمى إليه العمل الأدبى ، وذوق المنشئ الخاص ، وإما أن يشكل من الخارج ، وأن يستجيب لعوامل خارجية صرفة،مثل المناخ السياسى ، والمناخ الفكرى،وغيرهما من العوامل . فالعمل الأدبى ينمو من الداخل ويشكل من الخارج جميعا . وهو حين يشكل من الخارج يخضع لعوامل كثيرة متباينة،ذكرنا طرفا منها ، ونذكر منها طرفا آخر ألمع إليه طه حسين فى الحوار بين شهرزاد وشهريار ، ونعنى به حظ المتلقى من الإدراك ، وقدرته على الاستيعاب ، واستعداده الطبيعى للاستجابة إلى لون من ألوان الكتابة الأدبية دون سواه .

ولعل طه حسين كان قمينا أن يصل إلى إرساء أصول مبدأ نقدى مهم يقرر أن المتلقى يسهم فى صياغة العمل الأدبى لو أنه استنبط من الظروف التى أملت على شهرزاد منهجها المختار فى سرد القصص حكما عاما . ولو أننا شئنا أن نلتمس فى مذاهب النقد الأدبى مذهبا يوضح ، على وجه اليقين ، دور المتلقى فى صياغة العمل الفنى ، فإنا لواجدوه عند الروائية الناقدة فرجينيا وولف Virginia Woolf ، وهى من أعلام الكتاب الإنجليز فى القرن العشرين . تقول فرجينيا وولف فى مقال بعنوان «المتلقى وزهرة الزعفران The Patron and the Crocus» .

«جرت العادة على أن يشار على جيل الشباب رجالا ونساء فى مستهل حياتهم الأدبية بهذه المشورة التى يكون ظاهرها المنطق ، ولكنها تخلو تماما من أى نفع علمى،وهى أن يكتبوا ما يرون لزاما أن يكتبوه بأعظم قدر ممكن من الإيجاز ، وبأعظم قدر ممكن من الوضوح ، ودون أن يعبروا أى اهتمام لأى شئ سوى ما يدور فى خواطرهم . ولا أحد يضيف فى أمثال هذه المناسبات الشئ الوحيد الضرورى ،«وكن على يقين أنك تختار متلقى أدبك بحكمة» . على الرغم من أن هذا القول يكون جوهر الأمر كله ، لأن الكاتب يكتب لإنسان ما يقرأه . وحيث إن المتلقى ليس مجرد الشخص الذى يدفع النقود ، بل هو فى مكر والتواء شديدين المحرض على ما كتب وملهمه ، فإن من باب الأهمية القصوى أن يكون رجلا يبتغى رضاؤه .

ولكن من هو إذن الرجل الذى يبتغى رضاؤه ــ من هو المتلقى الذى يحتال لاستخراج خبرما فى ذهن الكاتب ، والذى يجعله ينجب أعظم ما يستطيع إنجابه تنوعا وقوة ؟ ولقد أجابت العصور المختلفة عن هذا السؤال بإجابات مختلفة . فعلى الجملة كتب كتاب عصر الملكة إليزابيث لأرستقراط القوم ولجمهور ملاعب التمثيل .. وفى القرن التاسع عشر كتب كبار الكتاب للمجلات التى تباع بشلنين ونصف وللطبقات التى تستمتع بالفراغ .. لمن ينبغى أن نكتب؟ فالمتلقى الحالى يمثل نفرا من الناس على جانب من التنوع لم يسبق له نظير،ويثير كل ضروب الحيرة . فهناك الصحافة اليومية ، والصحافة الأسبوعية ، والصحافة الشهرية ، والجمهور الإنجليزى والجمهور الأمريكى ، والجمهور الذى يقرأ أكثر الكتب انتشارا ، والجمهور ذو الذوق الرفيع ، والجمهور الذى تستهويه الإثارة . ومن ثم فإن الكاتب الذى تحركت عواطفه لمرأى أول زهرة زعفران فى حدائق كنسنجتون ، عليه قبل أن يشرع فى الكتابة ، أن يختار من بين زحمة المتنافسين ذلك الضرب من المتلقى الذى يلائمه كل الملاءمة . ومن العبث أن يقال له انفض يدك منهم جميعا ، لا تفكر إلا فى زهرة الزعفران التى تؤثر بها نفسك ؛ ذلك لأن الكتابة وسيلة للاتصال بين الكاتب والمتلقى . وزهرة الزعفران لايستوى لها الكمال إلا أن تتم المشاركة فيها »(٦٢) .

وواضح مما جرى على قلم فرجينيا وولف أن العمل الأدبى

الذى تقر به عين الكاتب وتهتز له نفسه حين تواتيه ملكة الإبداع الفنى لأول مرة هو بمكان أول زهرة زعفران تستهوى عينيه فى حدائق كنسنجتون وتحرك وجدانه. وواضح أيضا أن الكاتب لايكون خبيرًا بصيرا بالمتعة الحقه، حين يقصرها على نفسه، ويقبضها عن غيره؛ فما كتب الكاتب إلا ليقرأ، والتواصل بين الكاتب والقارئ ضرورة أصيلة فى فن الكتابة. وعلى الكاتب أن يكون البادئ بإقامة التواصل مع قارئه، والاسترشاد برغائبه حتى يتسنى للقارئ أن يشاركه متعته. لامعدى لنا إذن عن القول إن القارئ يسهم فى صنع فن الكتابة. هذا هو المبدأ النقدى الذى تقرره فرجينيا وولف، والذى نرى أن طه حسين لم يكن بعيدا عنه كل البعد.

***

وما الذى يراه طه حسين فى صدد تفسير النصوص الأدبية؟ يتناول طه حسين فى إحدى «إبيجراماته» نصا شعريا يمكن أن يفسر على وجهين. فعلى الوجه الأول يستقى التفسير من داخل النص الشعرى، ومن الغرض الذى قصد إليه الشاعر. وعلى الوجه الآخر يفرض على النص الشعرى تفسير من الخارج لا علاقة له بالنص. ولا يغرضه الشاعر، وإنما الذى يفرضه هو المتلقى. وهذا يدفعنا إلى أن نخلص إلى حكم نقدى عام، مفاده أن معنى القصيد قد لا يكون مرجعه إلى ما انتوى الشاعر، وإنما إلى ما انتوى المتلقى. وقد يسر لنا طه حسين السبيل إلى الوصول إلى هذا الحكم النقدى العام. يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «مثل»:

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: فسر لى هذا المثل العربى القديم:

«البس لكل حالة لبوسها
إما نعيمها وإما بوسها»

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: تريد تفسير الجد أم تفسير الهزل؟

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أريد تفسير الجد.

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: فكن حرا كريما إن أذنت لك نظم الحكم أن تكون حرا كريما، وكن عبدا ذليلا إن اقتضتك نظم الحياة أن تكون ذليلا، واتخذ لنفسك ثوبين: ثوب النعيم تلبسه حين يؤذن فى الناس بالحرية، وثوب البؤس تلبسه حين يؤذن فى الناس بالرق. وأى الثوبين لبست، فكن عنه راضيا وبه محبورا.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: فإن أردت تفسير الهزل؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: فكن رجلا حرا كريما لا تبطره النعمة، ولا تغض منه النقمة. وإنك لتعلم أن الذين يحسنون الهزل قليلون.»[63].

النتيجة التى نخلص إليها من هذه «الإبيجراما» هى أن مزاج المتلقى أو وجهة نظره عنصر حاسم فى تقرير معنى النص الشعرى أو أى نص أدبى، ولعله أن يكون من المصادر الأساسية للخلط فى الأحكام الأدبية، وإشاعة كثير من الأغاليط النقدية.

***

كم وجها للمتلقى عند طه حسين؟ الجواب: ثلاثة وجوه: المتلقى مشاركا فى صنع العمل الأدبى، والمتلقى مفسرا للنص الأدبى، والمتلقى قارئا وناقدا جميعا. أما أول وجوه المتلقى، وثانيها، فقد أدركنا ما يقصده طه حسين بهما، أما الوجه الثالث فماذا عسى أن يقول عنه؟ يكتب طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «نقد»:

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أى قرائك أحب إليك!

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هذا الذى يقرأ مخلصا، وينقد ناصحا، ويعلن الرأى صريحا، لا يصانع فيه، ولا يلتوى به.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ومن لك بالقارئ الذى تجمع له هذا الخصال؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هبه إحدى المنى التى يقول فيها الشاعر القديم:

منى إن تكن حقا تكن أحسن المنى
وإلا فقد عشنا بها زمناً رغدا»[64]

المتلقى المثالى قارئا وناقداً أمنية تبتغى. ولكنها لاتدرك.

«وأنى لطه حسين بهذا المتلقى المثالى، والبيئة الأدبية لا تسى إلا إلى القرطاس والقلم، ولا يقوم فيها النقد إلا على المجاملة الكاذبة والمدح الزائف؟ يقول طه حسين فى «إبيجراما» بعنوان «تكريم»:

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: كيف تجتمع الصفوة الممتازة من المثقفين لتكريم كاتب يحسن الخطأ أكثر مما يحسن الصواب؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: لأن هذه الصفوة تكرم اسم شخص تعرفه لا مؤلف كتاب لم تقرأه»[65].

***

لقد وظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لنفوس البشر يكون الإعراض عنها خيراً من النظر فيها، ووظف طه حسين «الإبيجراما» ليجلو لنا مرآة لأحوال الأدب يكون الإعراض عنها أيضا خيراً من النظر فيها. ولكن طه حسين يعتصم مع ذلك بالأمل والرجاء؛ فنفوس البشر المريضة لا تمتنع على الشفاء، ودولة الأدب، على ما فيها من نقائص، دولة الخلود وهى أبقى من سطوة أى سلطان.

وعلى صفحات كتاب **جنة الشوك** نلتقى فى «إبيجراما» طه حسين بموسوعة صغيرة من التراث الإنسانى غربية وشرقيه . فطه حسين يجمع إلى تراث الغرب ممثلا فى «الإبيجراما» عند اللاتين وفى الرواية وفى التاريخ وفى الفلسفة،تراث العرب . ونحن ، فى موسوعته الصغيرة هذه ، لانقع من الأدب العربى إلا على جواهره فى الشعر والنثر ، ونسمع مثلا إلى المتنبى كما نسمع إلى ابن قتيبة . وليس أوقع فى النفس ، ولا أكثر استهواء للب،من أن يحس المرء أن هذه الموسوعة الصغيرة من التراث الإنسانى لايتجرعها كما يتجرع غصص الدواء المر ، وإنما يسيغها كما يسيغ الطعام الشهى ، وأن طه حسين قد استنبط من هذا الزاد الفكرى الممتع زادا فكريا آخر لا يقل عنه إمتاعا هو «إبيجراماته» ، وبذلك صارت الموسوعة الصغيرة موسوعتين ، والزاد الفكرى زادين .

* * *

على أن لنا بعض الملاحظات الهينة على بعض «إبيجرامات» طه حسين . حقا إن جلها قصير ، ولكن بعضها يجنح إلى الطول ، وبعضها طويل حقا . ولا أدرى كيف يستقيم أن تكون «الإبيجراما» طويلة ، فى حين أن القصر من سماتها البارزة ، وبدون القصر لا يتأتى دورانها على الألسنة . وكذلك أرى أن قلة معدودة من هذه «الإبيجرامات» تكاد تفتقر إلى الجدة . وإليك ما يكتبه طه حسين بعنوان «روغان» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ما أعذب حديث فلان حين يقول ، وما أقل غناءه حين يعمل .

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى :

يعطيك من طرف اللسان حلاوة

ويروغ منك كما يروغ الثعلب»[٦٦]

ثم إن قلة معدودة من هذه «الإبيجرامات» لاتنتهى نهاية مؤثرة فى النفس ، فلا يتأتى للحافظة أن تستبقيها ، ولا للسان أن يتداولها ، مستشهدا بها فى بعض مواقف الحياة . مثال ذلك ما يكتبه طه حسين بعنوان «كذب» :

«قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ : ألا يغيظك هذا الثناء الذى لا يصدقه قائلوه ، ولاسامعوه !

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى : كلا يابنى،لأنى أعلم أن الناس أحرار فى أن يقيموا حياتهم على الكذب ، ونحن أحرار فى أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم»[٦٧]

فعبارة «نحن أحرار فى أن نعرف ذلك منهم أو ننكره عليهم» ليس فيها ما يشد السامع أو يستأثر بالاهتمام . وكان خليقا بطه حسين أن يختار لختام «إبيجرامته» عبارة كنصل السهم تصيب فتصمى ، فلا يفلت السامع من تأثيرها ، ولايمكن إلا أن يجرى لسانه بها .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذه الملاحظات لاتنسحب إلا على قلة محدودة من إبيجرامات طه حسين ، وهى اهون من أن تدخل فى الاعتبار ، ولعلنى لا أكون مصيبا فيها . وأقل ما يقال فى امتياز جنة الشوك تفردها فى النثر العربى قديمة وحديثه .

* * *

لست من أصحاب الاختصاص فى أدب اليونان واللاتين ، ولست من أصحاب الاختصاص فى الأدب العربى ، ودراسة فن «الإبيجراما» عند طه حسين تقتضى أن ينهض بها فريق من الباحثين يضم أصحاب الاختصاص فى أدب اليونان واللاتين والأدب العربى جميعا . نحن نريد أن يتوفر أصحاب الاختصاص على وضع تقويم سليم لمدى إسهام طه حسين فى فن «الإبيجراما» ، وعلى إنشاء دراسة جديدة لشعر بشار وحماد ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد فى ضوء هذا الفن . وما دفعنى إلى إقحام نفسى على طرق موضوع لست اهلاً له إلا الحاجة الملحة إلى أن نرصد مايلم بأدبنا العربى من مظاهر التطور ، وأن نثبت ماعسانا أن نعثر عليه من وجوه ثراء فنى لم تقع عليها أنظارنا حتى الآن .

وثمة اعتبارات أخرى .

طه حسين قد قضى ، والدراسة الموضوعية لأى إنسان مبدع لا يمكن أن تتم إلا بعد رحيله عن ساحة الحياة ؛ فحينئذ تتجلى خارطة نتاجه الفنى بكل تضاريسها : قممها وسهولها ، شوامخها ورمالها ، خصبها وقفرها . وهى تتجلى فى وضوح تام ؛ فالرؤية من بعيد ، وعواصف النقد قد سكنت ، والخصومات الموقوتة قد زالت ، ولا تبقى إلا الكلمة الصادقة تقال إحقاقا للحق ، وبغية وضع كل شىء فى نصابه . وأخيرا هنالك واجب الوفاء حيال طه حسين الذى أقام الدليل على أن أدبنا العربى فى عصوره المجيدة كان ومايزال عالميا ، وعطاء إنسانيا عاما ، والذى أنفق جهد عمره ، ووظف ثمرة معرفته بتراث العرب وتراث الغرب جميعا كى يواكب حاضر الأدب العربى ماضيه .

* * *

كان طه حسين من أولى العزم ، وكان من شواهد عزمه أن كتب السيرة الذاتية بأسلوب العصر الحديث ، ولكنه زاحم الغربيين على كتابتها حين اصطنع للرواية ضمير المفرد الغائب مكان المفرد المتكلم ، وأنه حل المنظوم حين سعى إلى إنشاء «الإبيجراما» ، والغربيون لا يكتبونها إلا شعرا . والرأى عندى أنه قدم لنا آيات من النثر الفنى فى جل «إبيجراماته» فى **جنة الشوك** . ولعباس محمود العقاد رأى فى النثر العربى الحديث خليق بنا أن ندخله فى الحسبان حين نقدم على إصدار الحكم على «إبيجرامات» طه حسين بوصفها من أدب النثر . يقول عباس محمود العقاد فى مقال بعنوان «النثر والشعر» نشره فى ٩

سبتمبر ١٩٢٧ ، أى قبل صدور **جنة الشوك** بقرابة ثمانية عشر عاما :

«والحقيقة التى لاتقبل النزاع بين العارفين المنصفين أن الكتابة النثرية فى هذا العصر تخطو خطاها الواسعة إلى مدى لم يسبق للعربية* به عهد على إطلاق العهود من قديم وحديث، وستبلغ هذا المدى فتمشى جنبا إلى جنب مع الآداب المنثورة فى الأمم الغربية المتقدمة، وتشترك بنصيبها فى الثقافة الإنسانية التى يحمل أمانتها المتمدنون ، وهى قد بلغت إلى اليوم فى بعض الأبواب منزلة تضارع ما عند الغربيين من أمثالها، وتدخل فى مضمارها برأس مرفوع وأمل وثيق ، ولم تتوان فى الأبواب الأخرى عن شأو الغربيين إلا فى انتظار العوامل الاجتماعية التى أنشأت بيننا وبينهم فروقا تتناول الأدب والمعيشة والعرف وسائر ما يختلف به الغرب من الشرق ، ولا يقتصر على الكتابة والكتاب .»[68]

لقد شهد عباس محمود العقاد بأن النثر العربى الحديث يرقى فى بعض وجوهه إلى القيم الفنية التى بلغها عند الغربيين . وطه حسين ، على أقل تقدير ، واحد من عمد النثر العربى ، وهو أيضا من خيرة من نلتمسهم من الناثرين لتأييد الحكم الذى أصدره العقاد فى شأن نثرنا العربى الحديث . ولئن أخذنا بشهادة العقاد ، فإن طه حسين يكون قد حقق كسبا للأدب العربى الحديث على الآداب العالمية . فطه حسين ، وإن كان قد طرق فى «الإبيجراما» المنثورة بابا من ابواب القول ليس له نظير فى النثر عند الغربيين ، فإنه حقق فى «الإبيجراما» المنثورة القيم الفنية الرفيعة التى يمتاز بها النثر الفنى فى الآداب الغربية العالمية .

وإن لم نأخذ بشهادة العقاد ، فحسب طه حسين فخرا أنه أول من كشف عن وجود فن «الإبيجراما» فى شعر العرب عند بشار وحماد ومطيع وأصحابهم فى البصرة والكوفة وبغداد ، وأنه أحيا القديم ، وأنه ربط القديم بالحديث ، وأنه وسع رقعة النثر العربى ، وأنه أمتحن قدرة اللغة العربية على الاستجابة لفن «الإبيجراما» ، وأنه جعل من هذا الفن ملتقى للأدب العربى والأدب الغربى ، والفكر الإنسانى بعامة .

ولعل أعظم مكارم طه حسين محاولته الجادة الواعية لأن يثبت أن اللغة العربية يمكن أن تتسع لفنون القول عند الغربيين ، بل أن تجدد فيها ، وأن أدباء العربية قادرون على أن يصنعوا روائع أدبية مثل التى يصنعها أدباء الغرب ، وأن الأدب العربى الحديث فى ميسوره أن يعيد سيرة الأدب العربى القديم ، وأن يرقى إلى مكانته العالية . وأيا كان نصيب هذه المحاكاة من النجح والتوفيق ، وأصحاب الاختصاص فى الأدب المقارن هم مرجعنا الأول والأخير فى الفصل فى نتيجتها ، فإنها محاولة تذكر ، وتشكر ، ويثاب عليها صاحبها بأجزل الثناء . وبحسب طه حسين فخرا أنه أراد لأدب أمته فى العصر الحديث أن يتسنم الذرى العالمية فى الأدب .

الهوامش :

(١) ص ص : ٨ ــ ١٩ .

(٢) ذكر العقاد فى الحاشية التى ذيل بها ص : ١٠٨ من المصدر المذكور ما يلى : (Gaius Valerius Catallus) شاعر لاتينى ولد فى فيرونا سنة ٨٤ قبل الميلاد ومات سنة ٥٤ وهو من أكبر شعراء العشق فى اللغة اللاتينية ومن أمثال قيس وعروة وجميل وكثير عندنا . » ونضيف أنه من شعراء «الإبيجراما» ، وأن طه حسين ذكره أكثر من مرة فى **جنة الشوك** باسم «كاتول» وهو الاسم الذى يعرف به فى الفرنسية .

(٣) المصدر المذكور ص ص : ١٠٨ ــ ١٠٩ .

(٤) The Autobiography of Edward Gibbon, ed. Bernard Groom, Macmillan, London, 1949, p. 20.

(٥) **الأيام** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٤٤ ، ص : ٣ .

(٦) The Essential James Joyce, ed. Harry Levin, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967, p. 52.

(٧) نبهى مشكورا الدكتور عبد السلام المسدى أثناء المؤتمر أن ضمير المفرد الغائب استخدم فيما قبل فى كتب السيرة الذاتية العربية القديمة . ولكن الأمر الذى أشير إليه أن طه حسين استخدم ضمير المفرد الغائب كما يفعل القصاص الغربى الحديث ، ويوظفه التوظيف نفسه .

(٨) **جنة الشوك** ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٧ ، ص : ١٩ .

(٩) **حديث الأربعاء** حـ١ ، ط٢ ، دار المعارف ، ١٩٤٥ ، ص : ١٤ .

(١٠) **حافظ وشوقى** ، وزارة التربية والتعليم ، ١٩٧٣ ، ص ص : ١٩ ــ ٢٠ .

(١١) Selected Essays, Faber & Faber, London, 1945, p. 14.

(١٢) عبد الله بن المقفع ، **كتاب كليلة ودمنة** ، أقدم النسخ وأصحها ، درسها وعلق عليها الدكتور طه حسين بك ، والدكتور عبد الوهاب عزام ، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر ، ١٩٤١ ، ص : ٧ .

(١٣) يوهان ولفجانج فون جوته ، **هرمن ودورتيه** Hermann und Dorothea, نقلها عن الألمانية محمد عوض محمد ، ومقدمة الكتاب للأستاذ الدكتور طه حسين ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٩٣٣ ، ص ص : و – ى .

(١٤) جنة الشوك ص ١١ – ١٢ .

(١٥) المصدر المذكور ص : ١٦ .

(١٦) المصدر المذكور ص : ١٨ .

(١٧) المصدر المذكور ص : ١١ .

(١٨) المصدر المذكور ص : ١١ .

(١٩) المصدر المذكور ص : ٩

(٢٠) **جنة الشوك . ص** . ١٢١ .

(٢١) المصدر المذكور . ص : ٢١ .

(٢٢) هو ماركوس فاليريوس مارسياليس Marcus Valerius Martialis (حوالى ٤٠ – حوالى ١٠٤ م) ولد بشمال شرقى أسبانيا حيث تلقى تعليما ممتازا , ومر على روما حوالى ٦٤ م للاشتغال . فيما يبدو . بالقانون ، ولكنه انصرف عنه إلى كتابة الإبيجراما . وتشمل مجموعة أعماله الكاملة : إذا ما أدخلت فى عدادها أشعاره الباكرة : ما يربو على ألف وخمسمائة «إبيجراما» .

(٢٣) المصدر المذكور . ص ص : ١٠٤ – ١٠٥ .

(٢٤) المصدر المذكور . ص : ٦٧ .

(٢٥) المصدر المذكور . ص : ١٣٣ .

(٢٦) المصدر المذكور . ص : ٨٠

(٢٧) المصدر المذكور . ٧٢ .

(٢٨) المصدر المذكور . ص : ٧٤ .

(٢٩) المصدر المذكور . ص : ٧٧ .

(٣٠) المصدر المذكور . ص : ٨٥ .

(٣١) المصدر المذكور . ص٣٣ .

(٣٢) المصدر المذكور . ص ص : ١٢١ – ١٢٢

(٣٣) المصدر المذكور . ص : ١٠٦ .

(٣٤) المصدر المذكور . ص ص : ٢٤ – ٢٥ .

(٣٥) المصدر المذكور ، ص : ١١٨ .

(٣٦) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٨ – ١١٩ .

(٣٧) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .

(٣٨) المصدر المذكور ، ص : ١٧ .

(٣٩) سبق ذكر النص ، انظر ص : ٦٧ .

(٤٠) المصدر المذكور ، ص : ١١٩ .

(٤١) المصدر المذكور ، ص : ١٣٢ .

(٤٢) المصدر المذكور ، ص : ٧٦ .

(٤٣) المصدر المذكور ، ص ص : ٨٩ – ٩٠ .

(٤٤) المصدر المذكور ، ص ص : ٢٩ – ٣٠ .

(٤٥) المصدر المذكور ، ص : ٢٩ .

(٤٦) المصدر المذكور ، ص : ٤٧ .

(٤٧) المصدر المذكور ، ص : ١٣١ .

(٤٨) المصدر المذكور ، ص : ٥٣ .

(٤٩) سبق ذكر المصدر ، ص : ٤٣ .

(٥٠) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٥ .

(٥١) انظر المصدر المذكور ، ص : ٦٦ .

(٥٢) المصدر المذكور ، ص : ١٢٦ .

(٥٣) المصدر المذكور ، ص ص : ١١٦ – ١١٧ .

(٥٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٨ .

(٥٥) المصدر المذكور ، ص : ٣١ .

(٥٦) المصدر المذكور ، ص ص : ٣٩ – ٤٠ .

(٥٧) المصدر المذكور ، ص : ٩٩ .

(٥٨) المصدر المذكور ، ص : ٩٥ .

(٥٩) المصدر المذكور ، ص : ٤٠ .

(٦٠) المصدر المذكور ، ص : ٢٢ .

(٦١) المصدر المذكور ، ص ص : ٥٢ – ٥٣ .

(٦٢) Selected Modern English Essays, Second Series, Oxford University Press, 1942, pp. 338 - 339.

(٦٣) **جنة الشوك** ، ص ص : ٩٥ – ٩٦ .

(٦٤) المصدر المذكور ، ص : ١٢٠ .

(٦٥) المصدر المذكور ، ص : ٤٨ .

(٦٦) المصدر المذكور ، ص : ١١٣ .

(٦٧) المصدر المذكور ، ص : ٧٨ .

(٦٨) عباس محمود العقاد ، ساعات بين الكتب ، الطبعة الرابعة ، ١٣٨٨ هـ – ١٩٦٤ م ، ص ص : ١٩٣ – ١٩٤ .



طه حسين وديكارت

عبد الرشيد الصادق محمودي

إلى أى حد وبأى معنى كان طه حسين ديكارتيا ؟ مازال هذا السؤال مثارا للجدل ، منذ أن صدر كتاب «فى الشعر الجاهلى» ، وأعلن فيه مؤلفه انتسابه لديكارت : «أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه «ديكارت» للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث . والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما ... فلنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء ، ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ماقيل فيهما من قبل ...»[1] .

وقد تابع طه حسين فى هذا الرأى دون تحفظ كثير من تلامذته ومحبيه ؛ فالدكتورة سهير القلماوى ترى أن منهج طه حسين منهج ديكارتى ، وأن طه حسين قد تأثر بفلسفة ديكارت دون شك[2] . وقد كتب الدكتور فرانشيسكو جابريللى يقول إن موقف طه حسين من الشعر الجاهلى كان «ثمرة لمبادىء ديكارت التى تشبع بها أثناء إقامته فى أوروبا»[3] . وهناك من الكتاب من يوافق على هذا الرأى موافقة جزئية أو مع شىء من التحفظ ؛ فهم يرون أن طه حسين تأثر فى شكه فى صحة الشعر الجاهلى بعدة مصادر من بينها ديكارت . وفى هذه الحالة قد تكون مصادر التأثير الأخرى شرقية[4] أو استشراقية[5] أو غربية[6] .

لكن هناك من الكتاب من ينكر تماما علاقة الشك كما مارسه طه حسين بالشك المنهجى لدى ديكارت . فقد حدثنا طه حسين نفسه فى مقالة نشرت بعد صدور «فى الشعر الجاهلى» بأسابيع[7] عن شيخين من أنصار القديم اتهماه بأنه أساء فهم ديكارت ؛ إذ رأى أولهما أن «مذهب ديكارت قريب من المذاهب الإسلامية ، وأن صاحب «الشعر الجاهلى» قد حرف هذا المذهب لحاجة فى نفسه» ؛ بينما رأى الآخر أن مؤلف هذا الكتاب «لايفهم ديكارت ولايحسن تخريج مذهبه

الفلسفى»[8] . وقد رد طه حسين على خصميه بأنهما لا يحسنان لغة ديكارت ولايعرفان اسمه ولافلسفته[9] ؛ بيد أن هذا الرد لم يحسم القضية لصالحه .

فمازال هناك كتاب ممن لايمكن رميهم بتهمة الجهل بديكارت ينكرون العلاقة بين الشك فى صحة الشعر الجاهلى والشك الديكارتى أو يقللون من شأنها . من هؤلاء الكتاب الأستاذ محمود أمين العالم . فهو يرى فى هذا الصدد رأيا لايخلو من غموض ، لكن لعلنا نستطيع أن نعيد صياغته على النحو التالى . لقد استخدم طه حسين نوعا من الشك المنهجى فى دراسة الشعر الجاهلى ، لكنه لم يكن بالضرورة مدينا بهذا الشك لديكارت ؛ ذلك أن الشك كما طبقه طه حسين لم يكن إلا جانبا ، وجانبا ثانويا ، من نزعة عقلية عامة نزعها طه حسين منذ أن وضع رسالته عن أبى العلاء . ولعلنا نجد فى هذا الاتجاه العقلى العام من السمات ـ كالوضوح والتميز فى الحكم والتعبير والتحليل ـ مايقرب طه حسين من ديكارت[10] .

والغريب فى هذا الجدل أن أحدا من المساهمين فيه لم يحاول أن يدلل على رأيه بالطريقة الوحيدة الممكنة ، وهى أن يقارن بين نوعى الشك كما مورسا بالفعل ، وكأن النصوص الديكارتية قد اندثرت أو أنه لاسبيل إلى الاطلاع عليها . فإذا أخذنا الأمر مأخذ الجد ـ وهو ما سنفعله فى هذه المقالة ـ استطعنا أن نحسم الجدل فى هذا الموضوع بصورة نهائية ، وفتحنا للبحث فى علاقة عميد الأدب العربى بأبى الفلسفة الحديثة مجالا يتجاوز مسألة انتحال الشعر الجاهلى ، بل يتجاوز نطاق النقد الأدبى وتاريخ الأدب بصفة عامة .

إذا قارنا بين الشك كما مارسه صاحب «الشعر الجاهلى» والشك كما مارسه صاحب «قواعد لهداية العقل» و «المقال فى المنهج» تبين على الفور أن ثمة فارقاً بسيطاً وأساسياً بين نوعى الشك ، وهو أن الشك الديكارتى يستهدف معرفة موضوع البحث معرفة تحيط بما هو جوهرى ويقينى فيه ، فى حين أن الشك فى صحة الشعر الجاهلى يتسم بالطابع السلبى ، وينتهى إلى زوال موضوع البحث أو تلاشيه . لقد سمى الشك الديكارتى منهجيا لأنه على وجه التحديد مجرد أداة يصطنعها العقل بحرية ، ويستخدمها وفقا لترتيب منطقى صارم ، ليستبعد ما نعرفه على نحو غامض أو على سبيل الظن ، وليكتشف ما نعرفه على نحو واضح لا يتطرق إليه أدنى شك . هو شك قائم على الإرادة ، وليس نابعا من حالة نفسية أو تجربة وجودية[11] .

فديكارت إذن يشك فى وجود العالم الخارجى ، نظرا لأن حواسنا تخدعنا أحيانا ، ولأننا نتوهم فى أحلامنا وجود أشياء ليست قائمة فى الواقع ؛ ولا يرى أن العالم الخارجى غير موجود ؛ وإنما يقرر أن يعتبره كما لو كان غير موجود ، أو يفترض ذلك على سبيل الجدل وبصفة مؤقتة ، إلى أن يتبين أسس اليقين فى هذا الأمر . ومن هنا كان باستطاعته فى نهاية المطاف أن يقيم وجود العالم الخارجى على أسس لايتطرق إليها الشك (فى نظره)[12] .

أما شك طه حسين كما مارسه فى دراسة الشعر الجاهلى ، فهو أقرب إلى الشك الذى يملك نفس صاحبه ويستغرق فكره ، فينتهى به إلى إنكار وجود موضوع البحث إنكارا . لقد بالغ فى تقدير الأسباب التى تدعو إلى الارتياب فى صحة الشعر الجاهلى . فهو يرى مثلا أن الشعر الجاهلى لايمثل ماكان للعرب قبل الإسلام من حياة دينية وعقلية واقتصادية وسياسية . لم يحاول أن يبحث عن أى استثناء قد يخرج عن هذا التعميم وينفى صدقه[13] . ولم يخطر له أن الشعر على أية حال قد لايعكس الواقع كما تعكسه المرآة . وهو يرى أن الشعر الجاهلى لايمثل تعدد اللهجات العربية فى العصر الجاهلى . لكن قد يقال فى هذا الصدد إن الشعر الجاهلى كان نتاجا للغة أدبية واحدة ، فرضت نفسها ، برغم تعدد اللهجات ، على الحياة العقلية الجاهلية لفترة من الزمان[14] . ومعنى هذا أن تفكير طه حسين فى هذا المجال قد غلبت عليه الاعتبارات السلبية ، فاستسلم للشك وأهمل البحث عن دواعى اليقين . ومن ثم كانت النتيجة التى انتهى إليها سلبية إلى حد بعيد ، وهى : «... أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام ... ولاأكاد أشك فى أن مابقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لايمثل شيئا ولايدل على شىء ، ولاينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى»[15] .

وصحيح أن طه حسين يكتب أحيانا وكأنه معنى بالجوانب الإيجابية من الدراسة . يبدو هذا بصفة خاصة من الأسئلة التى يثيرها فى مستهل البحث تحديداً لبرنامجه : «أهناك شعر جاهلى؟ فإن كان هناك شعر جاهلى فما السبيل إلى معرفته؟ وماهو؟ ومامقداره؟ وبم يمتاز عن غيره؟»[16] لكن هذا الاهتمام الإيجابى بوجود الظاهرة موضوع البحث والعناية بتحديد مايميزها أساسا ، لايستمر إلا للحظة عابرة ، ولاينتقل إلى حيز التطبيق . ذلك أن طه حسين ـ كما لاحظ بعض خصومه بحق ـ لم يحل شيئا من الأسئلة التى أثارها ، فيما عدا السؤال الأول : «أهناك شعر جاهلى؟» ؛ ولم يبحث بقية المسائل «فيرينا السبيل إلى معرفة الشعر الجاهلى ، أو يشرح حقيقته ، أو يفصل مقداره ، أو يأتى على مميزاته»[17] .

ويبدو على أية حال أن الشك الديكارتى لايمكن أن ينقل إلى ميدان كميدان تاريخ الأدب ، ويظل «منهجيا» بالمعنى الدقيق للكلمة . فمنهجية الشك الديكارتى ترجع إلى مافيه من نظام وتسلسل ، بحيث ينتهى إلى مرحلة اليقين . لكن النظام فى هذه الحالة لم يفرضه ديكارت فرضا ، وإنما هو نابع إلى حد ما من طبيعة موضوعه . لقد شك على سبيل المثال فى معارفنا الحسية ، ثم شك فى معارفنا الرياضية[18] . غير أن هذا الترتيب

راجع أساسا إلى أن هناك فارقا حقيقيا بين هذين النوعين من المعرفة ، وإلى أن النوع الأول أقل مناعة من الشك من النوع الثانى[١٩] . ومن الأمثلة التى يمكن أن تساق هنا أن ديكارت ، وقد عمم شكه على كل مايعرف ، وجد فى شكه ذاته مايدل على أنه يفكر ، وعلى أنه من ثم موجود ، كما وجد أن لديه ، وهو الكائن الناقص (المعرض للشك) ، فكرة عن كائن كامل (هو الله) ، يحفظ وجوده ، ويضمن له صدق معارفه . وقد يثور الجدل ـ وقد ثار بالفعل ـ حول صحة الخطى التى خطاها ديكارت من فكرة إلى أخرى ؛ لكن من الواضح أن المفاهيم العقلية تترابط فيما بينها على أنحاء متعددة ، ويحيل بعضها على البعض بطرق تتفاوت بساطة وتعقيدا . وهى وإن كانت لاتشكل سلسلة محكمة الحلقات ، فإنها تكون على الأقل شبكة أو نسيجا من الخيوط المتشعبة . وهذا النسيج هو الذى يفرض على الباحث فى مجال الفلسفة نوعا من الترتيب أو النظام أو المنطق ؛ وهو الأساس النهائى لكل جهد فلسفى ، ولكل منهج فى الدراسة الفلسفية . يصدق هذا على الديالكتيك الهيجلى كما يصدق على الشك المنهجى لدى ديكارت . فإذا أخرج هذا المنهج من مجاله الحيوى هذا إلى مجال النقد أو تاريخ الأدب أصبح من غير الممكن وصفه بالمنهجية إلا على سبيل التجاوز أو التشبيه . فلابد هنا من الاعتماد على الشواهد والروايات ، وهى مادة غير متجانسة لايمكن أن ترتب ترتيبا صارما أو نابعا من داخلها . يستطيع الباحث بطبيعة الحال أن يمحصها ، وأن يوازن بينها ، وأن يرجح بعضها على البعض ، وأن يضفى عليها بهذا المعنى نوعا من الترتيب أو النظام بحيث ينتقل مثلا من أبعدها عن الصدق إلى أكثرها رجحانا وأقربها إلى اليقين . لكن لما كانت المادة فى هذه الحالة غير متجانسة وغير مترابطة من داخلها ، فإن الحديث عن «شك منهجى» فى هذا المجال لابد أن ينطوى على شىء من التساهل والتخفف فى تعريف الفكرة .

ولو أن طه حسين قد طعن فى بعض الشواهد فى ميدان الشعر الجاهلى لبرجح أخرى ، كأن يطعن فى نزاهة بعض الرواة ليضع ثقته فى البعض الآخر ، ولو أنه قد عنى بالأسباب الإيجابية التى تدعو إلى إثبات صحة الشعر الجاهلى فى معظمه أو فى جزء يعتد به،بقدر ماعنى بالأسباب السلبية التى تدعو إلى الحذر والتشكك ، ولو أنه قد اهتم بدراسة خواص هذا الشعر ومميزاته بقدر ما شغل بموضوع صحته أو انتحاله ، لكان أقرب إلى ديكارت ، ولجاز وصف شكه بالمنهجية على سبيل التجاوز والتشبيه . أما وقد استسلم للشك ، وانتهى إلى نتيجة سلبية إلى حد بعيد ، فإن منهجه لايمكن أن ينسب إلى ديكارت بأى معنى من المعانى .

فماذا نقول إذن فى زعم طه حسين إنه قد طبق القاعدة الأولى من المنهج الديكارتى ، التى تقضى ، على حد تعبيره ، بأن «يتجرد الباحث من كل شىء يعلمه من قبل ، وأن يستقبل بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما . .» ؟ لنلاحظ هنا كيف اقتصر طه حسين على جزء من القاعدة . فالقاعدة تقضى فى نصها الكامل بما يلى : «أن لا أتلقى على الإطلاق شيئا على أنه حق ما لم أتبين بالبداهة أنه كذلك ، بمعنى أن أبذل الجهد فى اجتناب التعجل وعدم التشبث بالأحكام السابقة ، وأن لا أدخل فى أحكامى إلا مايتمثل لعقلى فى وضوح وتميز يزول معهما كل شك»[٢٠] . ومعنى هذا أن طه حسين قد ركز على الجانب السلبى من القاعدة ، على طرح الأفكار والأحكام السابقة ، وأغفل تلك الحالة الإيجابية التى يؤمن ديكارت بضرورة الانتهاء إليها ، وهى حالة من المعرفة الحقة واليقين ، تتضح فيها الأفكار وتتميز ، وتتكشف فيها لبداهة العقل حقائق الأشياء . ومعنى هذا أيضا أن طه حسين إذ يقدم هذه الصياغة الجزئية السلبية للقاعدة الديكارتية ، ويكتفى من المنهج الديكارتى بجانب الشك المحض ، إنما يؤكد خروجه على ديكارت وبعده عنه . ذلك أن المفكر لايكون ديكارتيا لأنه يشك ، أو لأنه يطرح آراء القدماء أو الأفكار الموروثة ، وإنما يصبح ديكارتيا عندما يستعيض عن هذه الآراء والأفكار بأسس أصلب وأرسخ لمعرفة الأشياء على حقيقتها . وغنى عن الذكر أن ديكارت كان حريصا على أن يميز بصورة صريحة حاسمة بين شكه المنهجى وشك الذين يشكون من أجل الشك[٢١] .

لقد أصاب إذن كل الذين ميزوا الشك كما مارسه طه حسين فى كتابه عن الشعر الجاهلى عن الشك الديكارتى ، سواء أكانوا كشيخى الأدب اللذين لم يحسنا لغة ديكارت ولم يعرفا اسمه ولا فلسفته ، أم كانوا فلاسفة مؤهلين كالعالم . بيد أنهم لم يستطيعوا أن يحسموا القضية لصالحهم ؛ لأنهم لم يعقدوا أى مقارنة حقيقية بين نوعى الشك . وإنه لمن المؤسف إذن أن يستمر الجدل حول قضية الشك بغير طائل ، وأن تصرف الأنظار عما هو أهم وأجدى . ذلك أن طه حسين لم يكن قط أبعد من ديكارت ، منه فى نظريته عن انتحال الشعر الجاهلى .

* * *

لكى نبحث علاقة طه حسين بديكارت بحثا مجديا ، ينبغى أن نتجاوز موقف طه حسين من الشعر الجاهلى لننظر فى إسهامه فى الدراسة الأدبية ككل ، وفى تجديده كناقد ومؤرخ للأدب ، وأن نقارن بين ما اعتبره «العالم» نزعة عقلية لدى طه حسين وبين الطابع العقلى لفلسفة ديكارت . فمن الممكن أن يقال فى هذا الصدد إن طه حسين قد نزع فى مجال الدراسة الأدبية نزعة عقلية شبيهة بنزعة ديكارت العقلية على صعيد الفلسفة ، وإن عميد الأدب العربى قد تأثر على نحو ما بديكارت فى هذا المجال .

لقد ألمح طه حسين نفسه إلى الطابع العقلى فى فلسفة ديكارت عندما أشار إليه بوصفه صاحب ثورة فى تاريخ الفلسفة ، أو بوصفه أبا الفلسفة الحديثة[٢٢] . ذلك لأن ديكارت يعتبر صاحب ثورة وأبا للفلسفة الحديثة لأنه أقام

فلسفته على العقل . لكننا ينبغى أن نحسن تحديد مفهوم «العقل» و«العقلانية» فى هذا السياق. كان ديكارت فيلسوفا عقليا بمعنيين على الأقل : أولها لأنه كان يعتقد أن معارفنا الحقيقية ، حتى ماتعلق منها بالعالم الخارجى ، مستمدة من العقل وحده (دون استعانة بالحواس) ، وأن العقل هو السلطة الوحيدة التى ينبغى الاحتكام إليها فى الحكم على أى شىء . ومذهب ديكارت فى هذا المجال معارض للتجريبية ، أو الرأى القائل بأن جميع معارفنا ترتكز على أساس من الخبرة ، أو على مقدمات تجريبية . غير أن ديكارت لم يكن أبا للفلسفة الحديثة لهذا السبب وحده ؛ وإنما استحق هذا اللقب لأنه كان عقليا بمعنى آخر ينطوى عليه المعنى الأول أو يفترضه . ذلك أن ديكارت افتتح طريقة فى النظر الفلسفى ، تقتضى دراسة الأشياء كما تمثل للعقل أو الذات العارفة . كانت الفلسفة كما انتهت إليه تعنى بالأشياء من حيث هى موجودة ؛ كانت كما رأى أرسطو «علم الوجود بما هو موجود» . أما ديكارت فقد بدأ بدرس موضوعات الفلسفة التقليدية (الطبيعة ، الله ، النفس) من حيث هى معروفة . فبدلا من أن يسأل : «بأى معنى توجد الأشياء؟» أخذ يسأل : «ما هى أفكارى عن الأشياء؟ كيف أعرف أنها موجودة؟» . وديكارت بهذا المعنى ليس معارضا للتجريبيين ، وإنما هو أب لهم ولمختلف الفلاسفة من بعده ، ذلك أن نهجه فى إحالة الأشياء إلى العقل ، وفى جعل الوجود موضوعا فى مقابل الذات العارفة ، أساس لجميع مذاهب الفلسفة الحديثة ، سواء كانت عقلية (بالمعنى الأول) أو تجريبية أو مثالية .

ويمكننا بناء على هذا الأساس أن نقول إن طه حسين ــ وقد أشار إلى ثورة ديكارت ، وأدرك على نحو ما أن هذه الثورة ترجع إلى عقلانية ديكارت ــ لم يحسن تحديد دور ديكارت ، ولم يحسن اقتفاء أثره فى موقفه من الشعر الجاهلى . فلقد غفل تماما عن المعنى الأساسى لمفهوم العقلانية فى هذا السياق ، واقتصر منه على معناه الأول ، ألا وهو الاحتكام إلى العقل وحده فى الحكم على الأشياء ؛ ثم فسر هذا الاحتكام تفسيرا سلبيا بحتا ؛ فاعتبره كما رأينا مجرد الشك أو الطعن فى الآراء الموروثة . وتجلى كل ذلك فى صياغته الجزئية السلبية للقاعدة الأولى فى منهج ديكارت ، وهى القاعدة التى تنطوى ، برغم بساطتها البادية ، على ثورة ديكارت[٢٣] ، وعلى أساسها العقلى بالمعنى الذى بيناه ، وتقدم دليلا على أبوته للفلسفة الحديثة . ذلك أن القاعدة المذكورة إذ تنص على أنه لاينبغى التسليم بشىء إلا إذا بدا للعقل أو لبداهته واضحا متميزا ، تنطوى على إحالة الأشياء إلى الذات العارفة (المعنى الثانى والأساسى للعقلانية) كما تنطوى على الاحتكام إلى سلطة العقل فى الحكم على الأشياء (المعنى الأول للعقلانية) . وبذلك خفى على طه حسين لب الثورة الديكارتية التى أدت فى بداية العصر الحديث إلى المواجهة بين الوجود والعقل ، ورأت فى هذه المواجهة تحقيقا لطرفيها كليهما ؛ ففيها ، كما اعتقد ديكارت ، يتحرر العقل ويمارس قواه الذاتية ، ويضىء بنوره الطبيعى ، فتنكشف له حقائق الأشياء .

بيد أن إحالة الأشياء إلى العقل ، أو اتخاذ العقل محورا لدراسة الأشياء ، لم يكن غريبا على تفكير طه حسين فى مجال الدراسة الأدبية ككل . فحقيقة الأمر أن طه حسين قد حاول أن يحدث فى هذا المجال ثورة «عقلية» مماثلة للثورة الديكارتية على صعيد الفلسفة الحديثة . وقد بدأت هذه الثورة قبل أن يطلع على ديكارت ؛ بدأت ــ كما أشار «العالم» ــ فى الرسالة التى أعدها عن أبى العلاء المعرى («تجديد ذكرى أبى العلاء») . لكن الدقة تقتضى أن نشير إلى الخطوات التى مهدت لهذه الثورة وحددت طبيعتها . كانت هناك خطوة أولى عندما اقتنع طه حسين ، متأثرا بأستاذه الشيخ سيد بن على المرصفى ، بأن دراسة الأدب تقتضى الرجوع إلى النصوص الأدبية فى مصادرها الأولى بمعزل عن حجب التعليم التقليدى ومتونه وشروحه وحواشيه المتراكمة[٢٤] . ثم كانت خطوة ثانية عندما تعلم طه حسين عن أساتذته فى الجامعة المصرية أن يدرس النصوص الأدبية فى سياقها الواقعى[٢٥] . وبذلك اكتملت مقومات الثورة «الديكارتية» فى مجال الأدب العربى ؛ فلقد أصبحت النصوص عندئذ ظواهر من بين ظواهر العالم (بما فيه من جغرافيا وتاريخ وسياسة الخ) فى مواجهة عقل متحرر من أسر التقاليد ، مهيأ لممارسة قواه الذاتية ؛ أو لنقل إن العقل قد أصبح عندئذ مسؤولا عن موضوعاته الأدبية فى سياقها الواقعى العام ، وأتيح له أن يكون ناقدا بحق .

فإذا كان لديكارت تأثير على هذه الثورة الأدبية ذات الطابع العقلى ، فإن تأثيره اقتصر على تعزيز مابدأه طه حسين بمعزل عنه وتعميقه . ولعلنا لانجاوز الصواب إذا قلنا إن طه حسين قد وجد فى ديكارت عندما أطلع عليه ما أوحى له بالدور الرئيسى الذى ينبغى أن يضطلع به على مسرح الأدب العربى ، فيحدث فيه ثورة مماثلة للثورة الديكارتية . وإذا صح هذا أمكننا أن نقول إن ديكارت قد ساعد طه حسين فى مجال الدراسة الأدبية على تحديد اتجاهه وبلورته وتعميمه . فإذا أردنا مثالا محددا لتوضيح التأثير الديكارتى فى نقد طه حسين ، كان علينا أن ننظر فى «مع أبى العلاء فى سجنه» ؛ فهنا اتخذ طه حسين من كتاب بول ڤاليرى عن «ديجا» («ديجا ورقص ورسم») نموذجا يحتذى . لنلاحظ إذن كيف حرص على الاستشهاد بالمبدأ الذى قرر ڤاليرى أن يتبعه فى الكتابة عن «ديجا» : «على أن مايعنينى من حياة رجل من الناس شىء آخر غير الأعراض التى تطرأ له . وليس ينفعنى مولده ولاحبه ولاشقاؤه ، ولاكل هذه الأشياء التى يمكن أن تلاحظ فى حياة الناس ؛ لأنى لا أجد فى هذا كله أيسر الوضوح المقنع الذى تستبين به قيمته الصحيحة ، والذى يميزه تمييزا عميقا من الناس جميعا ومنى»[٢٦] . من الواضح أننا هنا بإزاء مبدأ مستلهم من ديكارت ؛ فڤاليرى ، وفقا لهذا

المبدأ ، لايعنيه من موضوع بحثه إلا ماهو جوهرى فيه وماهو واضح حقا[٢٧] ، وما تتحدد به حقيقته وقيمته الصحيحة ، ومايميزه عن سائر الناس بما فيهم ڤاليرى نفسه . ولايتسع المجال هنا لتحديد السمات التى وجدها ڤاليرى جوهرية فى «ديجا» ، ولا لتحديد ما وجده طه حسين جوهريا فى أبى العلاء . ويكفينا أن ننظر فى الطريقة التى اتبعها طه حسين فى اكتشاف ماهو جوهرى فى موضوع بحثه ، فنلاحظ كيف تتطور الدراسة عبر الفصول الخمسة الأولى لتنتهى فى الفصل السادس إلى نقطة درامية حاسمة ، تتم فيها مواجهة مباشرة بين الدارس وموضوع الدراسة . وعندئذ يكتب طه حسين وكأنه يجلس بين يدى حكيم المعرة ويتلقى عنه :

«وأدخلت على الشيخ فى حجرة واسعة بعيدة الأرجاء قد جلس هو فى صدرها على حصير لعله أن يكون أقرب إلى البلى منه إلى الجدة ، وبين يديه نفر يكتبون ، وفى الحجرة قوم آخرون كثيرون يسمعون ويعجبون ، ولكنهم لايقيدون ما يسمعون . وكان صوت الشيخ شاحبا حزينا قد ألقيت عليه مسحة من كآبة ، ولكنه كان فى الوقت نفسه ثابتا ممتلئا ، يمازج حزنه شىء من الرضا والأمن ، وشىء آخر لايكاد يحس، كأنه يمثل غبطة هادئة ، وابتهاجا متواضعا بما أتيح للشيخ من فوز . وكان يملى .....»[٢٨] .

هناك إذن تأثير ديكارتى يتمثل فى ذلك المبدأ المتبع فى الدراسة ، كما يتمثل فى افتراض طه حسين أن إدراك ماهو جوهرى لايتحقق إلا إذا تحققت مع موضوع البحث مواجهة يمارس فيها العقل حريته وقدراته الذاتية . لكن هذا التأثير على وضوحه وأهميته يظل تأثيرا ثانويا . ذلك أن طه حسين قد اصطنع أسلوب المواجهة فى رسالته عن أبى العلاء[٢٩] .

بقى الآن أن نسلك طريقا جديدة كل الجدة ، فنتجاوز مجال الدراسة الأدبية بأكمله إلى الجانب الإبداعى من إنتاج طه حسين ، ونتناول كتاب «الأيام» على وجه التحديد ، لنكتشف فيه تأثيرا ديكارتيا أساسيا . هنا نجد مجالا للدراسة المقارنة الخصبة ، لا أحسب أن أحدا قد التفت إليه قبل اليوم . وهنا ننصرف عن منهج ديكارت فى حد ذاته ، لننظر فيه مطبقا فى بحوث ديكارت الميتافيزيقية كما ترد فى كتاب «التأملات» . وهنا نستطيع أن نكتشف أوضح وأعمق تأثير لديكارت فى عميد الأدب العربى . وأقول «أوضح وأعمق» لأن هذا التأثير برغم ظهوره صراحة فى نص «الأيام» ـ كما سنبين فيما يلى ـ قد يمر على القارىء دون أن يلتفت إليه . ذلك أن إدراكه يقتضى معرفة محكمة ببنية «التأملات» وبنية «الأيام» ، كما يقتضى وعيا بدرامية الكتاب الأول ، وبالصبغة الفلسفية للكتاب الثانى . وليس من السهل تذوق الشاعرية فى كتاب يتقدم لقارئه كسلسلة من البراهين المجردة فى موضوعات الفلسفة الأولى (الله والنفس والعالم) ، كما أنه ليس من السهل إدراك الاهتمام بموقف الذات من العالم فى كتاب يتقدم لقارئه كسيرة ذاتية ، وكمجموعة من الذكريات .

فى كتاب «التأملات» يظهر النهج الديكارتى ، لا بوصفه مجموعة من القواعد المجردة ، ولكن بوصفه أداة منهجية فعالة فى النظر الفلسفى ؛ أداة تمارس فى بناء نسق فلسفى متكامل ، وللوصول إلى اليقين فى معرفة موضوعات الفلسفة الأولى . لكن البناء يرتكز على محور أساسى ، هو قولة ديكارت الشهيرة «أنا أفكر ، إذن فأنا موجود» ؛ أو ما أصبح يسمى على سبيل الاختصار «الكوجيتو الديكارتى» .

لنتأمل إذن كيف يرتكز البناء على محوره .

قرر ديكارت أن يمحص جميع معارفه فيطرح ماكان منها عرضة لأدنى شك حتى ينتهى إذا أمكن إلى شىء لا يمكن الشك فيه . وما كان له أن يستعرض هذه المعارف جميعا ؛ فتلك مهمة لا تنتهى ؛ فوجه هجومه إلى الأسس والمبادىء التى تقوم عليها معارفه . من هنا شك فى صدق معارفه الحسية جميعا ؛ لأن الحواس تخدعنا فى بعض الأحيان ، ولأننا نتوهم فى أحلامنا ما ليس واقعا . ورأى بناء على ذلك أنه لا يستطيع أن يؤمن بالأشياء المادية ، بما فى ذلك جسمه ذاته . ثم شك فى المعارف الرياضية ، لأنه من الممكن ـ فيما رأى ـ أن يكون هناك شيطان ماكر يغرر به ويورطه فى الخطأ حتى فى أبسط العمليات الحسابية . وعمم هذا الافتراض فرأى أن هذه القوة الشريرة قد استعملت كل ما أوتيت من مهارة لتضليله ، افترض «أن السماء والهواء والأرض والألوان والأشكال وسائر الأشياء الخارجية لاتعدو أن تكون أوهاما وخيالات قد نصبها ذلك الشيطان فخاخا لاقتناص سذاجتى فى التصديق»[٣٠] . وتساءل عما إذا كان هناك شىء يمكن أن ينجو من هذا الشك الشامل ، ووجد أن هذا الشىء هو أنه يفكر ، وأنه من ثم موجود ، أو أنه موجود مادام يفكر[٣١] . فهو مادام يشك ويخطىء ويغرر به لابد موجود من حيث هو مفكر . حتى إذا أثبت وجود نفسه ككائن مفكر على هذا النحو ، شرع بداية من هذه المعرفة اليقينية فى إثبات وجود الله فوجود العالم الخارجى ، فرأى أن لديه من بين أفكاره فكرة عن كائن لامتناه وكامل هو الله ، ورأى أن هذا الكائن لابد أن يكون موجودا ؛ أولا لأن فكرة الكائن الكامل لايمكن أن تكون مستفادة من الحواس ، ولايمكن أن يكون مصدرها الكائن المفكر ، وهو الكائن الناقص لشكه وتعرضه للخطأ ، ولابد إذن أن يكون مصدرها كائن كامل موجود بالفعل ؛ وثانيا لأن الكائن الكامل لابد أن يكون موجودا بحكم كماله ذاته . ثم استند ديكارت إلى وجود الله لكى يثبت وجود العالم الخارجى ؛ فرأى أن هذا الكائن الكامل خير بطبعه ، وأنه لايمكن أن يخدعه أو يضله ، وأنه من ثم لايمكن أن يسمح بأن تكون أفكاره عن الأشياء الجسمانية

صادرة عن علل أخرى غير هذه الأشياء ، وأنه هو الذى يضمن صدق معارفه عن العالم الخارجى وتطابقها مع الواقع (مادامت واضحة متميزة) .

«الكوجيتو» يحتل مكانة رئيسية فى برهان «التأملات» ، لأنه يمثل نقطة التحول من الشك إلى اليقين ، وبداية الأرض الصلبة فى خضم الشك الشامل . فإذا تأملنا قليلا ، تبينا أن هذه الأرض ليست صلبة كما تبدو . فالذات المفكرة إذ تحيا لحظة «الكوجيتو» إنما تحيا فى ظل ظروف عصيبة . فهى لاتوجد إلا من حيث هى مفكرة ، ولا توجد إلا فى فترات التفكير . يضاف إلى ذلك أنها لاتستطيع أن تميز فى تفكيرها بين الصواب والخطأ ، أو بين الحلم والحقيقة . ثم هناك أخيرا ذلك الشيطان الماكر الذى يتفنن فى تضليلها . وهى توجد إذن فى عزلة كاملة حبيسة وعيها بذاتها وشكها ، إلى أن تجد منفذا عن طريق ذلك الكائن الكامل الخير الذى يضمن لها صدق أفكارها أو بعض أفكارها ، ويكفل تجاوبها مع الواقع . يقول الدكتور عثمان أمين «... من دون الله كنت أبقى سجينا فى «الكوجيتو» لا أبرحه ، ومن دونه كنت أعرف نفسى ولا أعرف شيئا آخر»(٣٢) ، بل إن الأمر ليبدو أسوأ من مجرد العزلة لو أمعنا النظر فى ذلك «السجن» ؛ إذ يبدو أن وجود الذات نفسها فى ذلك السجن مهدد بالخطر ، قبل ظهور الكائن الخير أو دون تدخله ؛ لأن فكرا لا يميز فيه بين الحلم والحقيقة ، ولا أمان فيه من مكر تلك القوة الشريرة ، لايتمتع إلا بوجود هش آيل للسقوط فى ظلمة الجنون والعدم . ومن الممكن إذن أن نبرز الطابع الدرامى فى «تأملات» ديكارت بأن ننتبه إلى ذلك النزاع بين قوة الخير واليقين وقوة الشر والضلال فى موقع «الكوجيتو» ذاته ، وبأن نقول إن ذلك الموقع الذى يثبت فيه للذات الواعية وجودها من حيث هى مفكرة هو نفسه الموقع الذى تصبح فيه الذات حبيسة نفسها ، وتكاد تتردى منه فيما يشبه الجنون والعدم .

لقد سارع ديكارت بعد أن قرر وجود الذات المفكرة فاهتدى إلى مخرجه من العزلة عن طريق فكرة الله ؛ وهو لم يواجه احتمال الهزيمة والتردى . لكننا ، وقد قررنا أن ندرس «الأيام» ، ينبغى ألا نغفل عن هذا الاحتمال الكامن فى عزلة «الكوجيتو» الديكارتى . ذلك لأن قصة تربية طه حسين كما رويت فى «الأيام» ترتكز على نوع من «الكوجيتو» ؛ نوع من الوعى بالذات معزولة عن العالم الخارجى ، وإن كان الكوجيتو فى هذه الحالة ليس خطوة فى برهان عقلى وإنما تجربة حية ؛ ولأن بطل القصة كما صوره طه حسين،قد واجه فى عزلته تلك ، الشعور بأن وجوده أشبه بالعدم .

العزلة التى يحياها بطل «الأيام» مصدرها تلك الآفة التى ابتلى بها فى أول صباه ، وقوامها وعى راسخ متردد بأن الظلمة تكتنفه ، أو بأنه يقف إزاء عالم لا يعرف منه إلا القليل أو القليل الذى لا يكاد يغنى عنه شيئا ، وقد طرح طه حسين مشكلته الأساسية فى الصفحات الأولى من الكتاب ، وجسمها فى صورة لاتنسى ، هى صورة الطفل ــ بطل الجزء الأول من «الأيام» ــ إذ يقف حيال سياج من القصب يسد عليه طريقه ولا يستطيع النفاذ منه . لنلاحظ ما فى النص من إشارات إلى «الدنيا» ؛ لأن قصب السياج كان فيما يقول «يمتد من شماله إلى حيث لا يعلم له نهاية ، وكان يمتد عن يمينه إلى آخر الدنيا من هذه الناحية . وكان آخر الدنيا من هذه الناحية قريبا ؛ فقد كانت تنتهى إلى قناة عرفها حين تقدمت به السن ...»(٣٣) . ولهذا النص رمزية لا تخفى ؛ لأنه يدل على أن موضوع القصة الأساسى هو «الدنيا»(٣٤) ، أو هو وعى بطل القصة بحرمانه منها وانعزاله عنها .

والأثر الديكارتى فى هذا المشهد الرئيسى واضح لافت للنظر . فالكاتب يورد المشهد بوصفه «ذكرى واضحة لا سبيل إلى الشك فيها»(٣٥) . فكأن طه حسين أراد أن ينهج فى رواية قصته نهج ديكارت ، فيقيمها على أساس من الحقائق الواضحة المتميزة التى لا يتطرق إليها الشك . وهو إذن لا يعنى بكل تفاصيل القصة أو بجميع ذكرياته ، وإنما يتخير منها ما هو جوهرى ويقينى . وهو عندما يطبق هذا المبدأ الديكارتى يصوغ الحقيقة الأساسية فى قصته على نحو يقربها من المشكلة الديكارتية الرئيسية فى «التأملات» ، فيرى أنه لا يعرف من الدنيا شيئا أو لا يكاد يعرف شيئا ، وأن حياته ، أو قصة تربيته إذا شئنا الدقة ، لم يكن إلا محاولة للخروج من عزلته والنفاذ إلى العالم .

كيف تمت هذه المحاولة ؟ يبدو أن بطل «الأيام» قد حاول فى بادىء الأمر أن يتخذ من القليل الذى يعرفه عن الدنيا نقطة انطلاق لاقتحامها وللاستزادة منها . لذلك كنا نجد الطفل فى ذلك المشهد الافتتاحى من «الأيام» وقد تمكن بالفعل من أن يفتح فى سياج القصب ثغرة بسمعه وخياله . فهو يقف من السياج مطرقا متفكرا يصيخ السمع لإنشاد الشاعر ولأصوات الاستحسان التى يحيطه جمهوره بها(٣٦) . ثم تتطور القصة بداية من تلك الخطوة الأولى بوصفها شوطا يقطعه الطفل فى آفاق مكانية وعقلية دائمة الاتساع . فمن كتاب القرية إلى القرية ككل ، فالقاهرة ، فركوب البحر إلى فرنسا ، فباريس . وفى هذا الشوط الذى يمتد من بداية الجزء الأول من «الأيام» إلى عدة فصول من الجزء الثالث يحاول بطل القصة أن يخرج من عزلته معتمدا على إرادته،فيرهف حواسه المتبقية (وخاصة السمع) ، ويشحذ حافظته وخياله ، ويعتمد على الحركة والسفر ، ويخوض بحار العلم لـــكى يتعرف العالم ويحتل مكانة كريمة فيه .

فإذا توغلنا فى الجزء الثالث من «الأيام» ، وجدنا «الفتى مقسم النفس بين السعادة المشرقة والشقاء المظلم»(٣٧) ، ورأينا أن هذا «الشقاء المظلم» يداهمه فى مرحلة تحقق له فيها الاستقرار فى حياته الأكاديمية ، وعرف فيها الحب ــ حب «صاحبة

الصوت العذب » . ذلك أنه « ..... كان يحمل فى نفسه ينبوعا من ينابيع الشقاء لا سبيل إلى أن يغيض أو ينضب إلا يوم يغيض ينبوع حياته نفسها ، وهو هذه الآفة التى امتحن بها فى أول الصبا . شقى بها صبيا ، وشقى بها فى أول الشباب ، وأتاحت له تجاربه بين حين وحين أن يتسلى عنها ، بل أتاحت له أن يقهرها ويقهر ما أثارت أمامه من المصاعب وأنشأت له من المشكلات ، ولكنها كانت تأبى إلا أن تظهر له بين حين وحين أنها أقوى منه وأمضى من عزمه وأصعب مراسا من كل ما يفتق له ذكاؤه من حيلة » (٣٨) . وعندئذ ندرك أن أزمة الفتى لم تحل ، وأن شعوره بالحرمان ما زال قائما مستبدا لم يشفه السفر ولا النجاح الأكاديمى ، وأن ما استطاع أن يعرفه عن العالم عن طريق الإرادة والعالم والحركة مازال فى نظرة قليلا على كثرته ، بحيث لا يكاد يغنى عنه شيئا . ماذا حدث إذن للفتى عندما دخل الحب حياته ؟ ولماذا شعر عندئذ أن آفته مازالت أقوى منه ؟ من المؤسف أن مؤلف الجزء الثالث من « الأيام » قد تخلى إلى حد بعيد عن الأسلوب القصصى الذى اتبعه فى الجزئين الأول والثانى ، واكتفى بالسرد السريع وبوصف المشاعر على نحو تقريرى مباشر ودون عناية بالأحداث والمواقف المحددة . غير أنه ليس من الصعب أن نستشف ما حدث بدرجة عالية من الدقة واليقين . ولقد بدا للفتى عندما دخل الحب قلبه أن لا شفاء له من حرمانه إلا بأن يتعرف نور الأرض ومصابيح السماء وبياض الجليد الذى يغطى هامات الجبال ، وأن معرفة العالم بهذا المعنى الصارم لا تتحقق أو لا تقترب من التحقيق إلا إذا وقعت معجزة الحب ؛ فعندئذ يبصر بعيون من يحب . ذلك لأن الحب يفتح باب الأمل على العالم . الحب يأتى متمثلا فى شخص آخر ، متجسدا فى جسده ، يغرينا بأن نسكن إليه فيتاح لنا عندئذ أن ننفذ إلى العالم ونسكن فيه . لا يكاد الحب يلوح فى الأفق ، حتى يكشف لنا عن الأفق المترامى من ورائه ، ويومئ لنا أن ندخله وننسى غربتنا فيه . إنه يجعل من شخص المحبوب وجسده دليلا إلى الطبيعة وممثلا لها ، يطلعنا على زينة الأرض ويعدنا بها عندما يزين لنا أن ننضم إلى الآخر ونضمه . ولابد إذن أن باب الأمل قد انفتح للفتى عندما علق صاحبه الصوت العذب . لكن من المؤكد أيضا أنه رأى فى الوقت نفسه هوة اليأس تفغر فاها تحت قدميه ؛ فما انفتحت له آفاق الأمل المشرق إلا لتريه ظلمة اليأس . كان يعلم فى قرارة نفسه أن دونه والفوز بحارا من المستحيل . يقول المؤلف : « .... ثم لم يدر كيف التوى به الحديث ولكنه سمع نفسه يلقى إليها فى صوت أنكره هو قبل أن تنكره هى : أنه يحبها ، ثم سمعها تجيبه بأنها هى لا تحبه . قال : وأى بأس بذلك ؟ إنه لا يريد لحبه صدى ولا جوابا وإنما يحبها وحسب » (٣٩) .

لنجمع إذن أطراف الحديث . لقد قطع بطل « الأيام » شوطا طويلا وهو يعتقد انه يستطيع التغلب على عزلته وحرمانه معتمدا على نفسه ، متسلحا بـإرادته ، مستغلا كل ما أوتى من ملكات وطاقة ، مقتحما العالم ، فارضا نفسه على مجتمع الناس ، متخذا لنفسه مكانة كريمة فيه عن طريق النبوغ فى العلم . والقصة إلى هذا الحد ليست ديكارتية إلا فى طرح المشكلة الأساسية : وعى الذات بنفسها فى عزلة عن العالم ، وسعيها إلى تجاوز هذه الوحدة . فإذا بلغنا قصة الحب فى المرحلة الباريسية من ذلك الشوط ، وجدنا البطل يكف عن الاعتماد على نفسه ، وينشد حل المشكلة عن طريق معجزة الحب أو رضى الآخر . وهنا يقترب طه حسين غاية القرب من ديكارت فى طرح المشكلة وفى حلها على السواء . وإنا لنجد فى الفصل الخامس عشر من الجزء الثالث من « الأيام » (« المرأة التى أبصرت بعينيها ») نصا عجيبا أودعه طه حسين شكه فيما يعرفه عن العالم أو يأسه منه ، وبين فيه كيف تجاوز عزلته عن طريق الحب ، مستندا فى ذلك عن وعى أو دون وعى إلى برهان « التأملات » :

« كان يرى نفسه غريبا أينما كان وحيثما حل ، لايكاد يفرق فى ذلك بين وطنه الذى نشأ فيه ، وبين غيره من الأوطان الأجنبية التى كان يلم بها ، لأن ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذى ضرب بينه وبين الدنيا منذ أول الصبا كان محيطا به ، يأخذه من جميع أقطاره فى كل مكان ، فكان الناس بالقياس إليه هم الناس الذين يسمع أصواتهم ، ويحس بعض حركاتهم ، ولكنه لايراهم ولا ينفذ إلى ما وراء هذه الأصوات التى كان يسمعها والحركات التى كان يحسها .

كان غريبا فى وطنه ، وكان غريبا فى فرنسا ، وكان يرى أن ما يصل إليه من حياة الناس ليس إلا ظواهر لاتكاد تغنى شيئا .

وكانت الطبيعة بالقياس إليه كلمة يسمعها ولا يعقلها ، ولا يحقق من أمرها شيئا ، كأنما أغلق من دونها بالقياس إليه باب لا سبيل له إلى النفوذ منه . كان ينكر الناس وينكر الأشياء . وكان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك فى وجوده .

كانت حياته شيئا ضئيلا نحيلا رقيقا لا يكاد يبلغ نفسه . وكان ربما تساءل بين حين وحين عن هذا الشخص الذى كان يحسه مفكرا مضطربا فى ضروب من النشاط ما هو ؟ وماعسى أن يكون ؟ وكان ذلك ربما أذهله عن نفسه وقتا يقصر أو يطول ، فإذا ثاب إليها أو ثابت إليه أشفق من هذا الذهول وظن بعقله الظنون . وتساءل أيجد الناس من الذهول عن أنفسهم مثل ما يجد ، ويحسون من إنكار أنفسهم مثل ما يحس ؟ !

كانت حياته حيرة متصلة كلما خلا إلى نفسه . وكان لا يملك أمره إلا حين كان يتحدث إلى الناس ويسمع لهم أو يختلف إلى الدروس أو يصغى لما كان يقرأ عليه . فأخذ كل هذا بنجاب عنه ، وأخذ يدخل فى الحياة كأنه لم يعرفها من قبل ، وكان ذلك

الشخص الحبيب إليه ، الكريم عليه ، هو الذى أخرجه من عزلته تلك المنكرة ، فألغى فى رفق وفى جهد متصل أيضا ما كان مضروبا بينه وبين الحياة والأحياء والأشياء من الحجب والأستار .

كان يحدثه عن الناس فيلقى فى روعه أنه يراهم وينفذ إلى أعماقهم .

وكان يحدثه عن الطبيعة فيشعره بها شعور من يعرفها من قرب .

كان يحدثه عن الشمس حين تملأ الأرض نورا ، وعن الليل حين يملأ الأرض ظلمة ، وعن مصابيح السماء حين ترسل سهامها المضيئة إلى الأرض ، وعن الجبال حين تتخذ من الجليد تيجانها الناصعة ، وعن الشجر حين ينشر من حوله الظل والروح والجمال ، وعن الأنهار حين تجرى عنيفة،والجداول حين تسعى رشيقة ، وعن غير ذلك من مظاهر الجمال والروعة ومن مظاهر القبح والبشاعة فيمن كان يحيط به من الناس ، وفيما كان يحيط به من الأشياء » .[40]

لابد أن ننظر فيما وراء هذه اللغة العاطفية التلقائية فى ظاهرها لنكتشف المنطق الديكارتى الذى يتحكم فيها إلى حد بعيد . يبدأ طه حسين بتعريف غربته . ليست غربته ناجمة عن فراق وطنه ؛ فهو غريب فى كل مكان ، وإنما هى العزلة الناجمة عن « ذلك الحجاب الصفيق البغيض الذى ضرب بينه وبين الدنيا » . وهى عزلة فى رأيه مطلقة ، لا يخفف منها أنه يسمع أصوات الناس ويحس بعض حركتهم ؛ فالقليل الذى يعرفه عن الدنيا لا يغنى هنا عنه شيئا ، ولم يعد يمثل فى رأيه نقطة انطلاق لاقتحام العالم ؛ وكل ما يصله من حياة الناس ليس سوى « ظواهر » لاتجدى إن لم تكن تحجب عنه حقائق الأشياء .

تعريف الغربة على هذا النحو بما ينطوى عليه من شك فى كل ما يصلنا عن طريق الحواس ، يذكرنا بقرار ديكارت أن يرفض كل ما تنقله الحواس لأنها تخطىء أحيانا ، أو أن الكل ينبغى أن يؤخذ بجريرة البعض . يضاف إلى ذلك أن رأى بطل « الأيام » فى أن كل ما يصله عن حياة الناس ليس إلا ظواهر ، يشبه قرار ديكارت عندما اعتبر مدركاته الحسية مجرد « أحوال » من بين أحوال ذاته المفكرة[41] .

طه حسين ينتهى إذن إلى نتيجة تشبه شك ديكارت فى وجود العالم الخارجى : إنه (أى بطل « الأيام » فى تلك الحقبة من حياته فى باريس) كان « ينكر الناس وينكر الأشياء » . وهنا نصل إلى لحظة « الكوجيتو » ؛ فإنكار الناس والأشياء يعنى أنه لم يبق إلا وجود الذات (وما يطرأ عليها من ظواهر أو أفكار) . لكننا نلاحظ فى هذا الموضع كيف يختلف طه حسين عن ديكارت . فبينما تشكل هذه اللحظة نهاية الشك وبداية اليقين لدى ديكارت ، نجدها لدى بطل « الأيام » نقطة انزلاق فى مزيد من الشك . فإنكار العالم الخارجى وما يترتب عليه من عزلة الذات يستتبع ـ فى رأى هذا الأخير ـ إنكار وجود الذات بدورها : « .... كان كثيرا ما ينكر نفسه ويشك فى وجوده » . ومع ذلك فإن الخلاف بين طه حسين وديكارت فى هذا الصدد خلاف محدود ؛ فكل ما هنالك هو أن بطل « الأيام » قد استخرج من موقف العزلة بعض النتائج الهدامة التى أعرض عنها ديكارت . فلقد رأى هذا أن الذات المفكرة تبقى حبيسة عزلتها إلا إذا كان هناك إله كامل خير ، بينما شعر بطل الأيام ـ عن حق ـ أن وجود النفس المعزولة عرضة للخطر ذاته ، أو أنه وجود أقرب إلى العدم : « كانت حياته شيئا ضئيلا لا يكاد يبلغ نفسه » .

والخلاف محدود لسبب آخر ، وهو أن كلا من ديكارت وبطل « الأيام » لا يتصور حلا للأزمة (أيا ما كان عمقها) دون قوة خارجية تنقذ الذات من عزلتها وتتوسط بينها وبين العالم الخارجى . فالله فى رأى ديكارت هو الذى يضمن صدق أفكارنا وانطباقها على الواقع ؛ والحب فى رأى بطل « الأيام » هو الذى رفع عنه حجابه وأزال عزلته : كان حديث من يحب ، يشعره أنه يعرف الشمس والليل والسماء والجبال والجداول ؛ وبدا له عندئذ أنه قد تجاوز سياجه بحق ؛ فكأنه أصبح يعرف الطبيعة بالمعنى الدقيق للكلمة ، وكأنه صار يبصر بعينى من يحب .

وهكذا تحل المشكلة حلا ديكارتيا . وهكذا يتضح أن تأثير ديكارت فى طه حسين يتجلى أكثر ما يتجلى فى كتاب « الأيام » ؛ فهو هنا تأثير مباشر وأساسى بقدر ما يساهم فى تحديد بنية الكتاب ـ إذا اعتبرنا أن بنية الكتاب تتحدد بالمشكلة الأساسية فى القصة وبطريقة حلها . وبتعبير آخر نقول إن التأثير الديكارتى يحدد بنية « الايام » ؛ لأن القصة تتشكل أساسا كنزوع نحو العالم الخارجى لا يصل إلى غايته القصوى إلا بواسطة (الحب) . وصحيح أن طه حسين يحيد فى عدد من المواضع عن مسار ديكارت . وقد بينا بعض هذه المواضع وأغفلنا بعضها ؛ لأن المقام لا يتسع لإجراء تحليل مفصل ، ومقارنة شاملة . ويكفينا هنا أن نثبت أن طه حسين ، سواء اتفق مع ديكارت أو خالفه ، يتحرك على أرضية ديكارتية ، ويستخدم برهان « التأملات » واعيا أو غير واع بما يتفق وأغراضه . ويكفينا أننا خرجنا بالبحث فى علاقة عميد الأدب العربى بأبى الفلسفة الحديثة من الإطار الضيق العقيم الذى ظلت تدور فيه حتى الآن ، وأننا حددنا لهذا البحث بعض المجالات التى يمكن أن يكون فيها مجديا . ولكى يتأكد كل ذلك ، ينبغى فى ختام هذه المقالة أن نشير إلى نص من « الأيام » يثبت على نحو قاطع حضور برهان « التأملات » فيه . فلقد رأينا كيف تخيل ديكارت أن ثمة شيطانا ماكرا يتفنن فى تضليله . والنص الذى نحن

بصدده يبين أن بطل «الأيام» كان له بدوره شيطانه الماكر ، ألا وهو آفته اللعينة . يقول طه حسين :

«والغريب من أمره وأمرها (أى الآفة) أنها كانت تؤذيه فى دخيلة نفسه وأعماق ضميره . كانت تؤذيه سرا ولا تجاهره بالخصومة والكيد . لم تكن تمنعه من المضى فى الدرس ، ولا من التقدم فى التحصيل ، ولا من النجاح فى الامتحان حين يعرض له الامتحان ، وإنما كانت أشبه شىء بالشيطان الماكر المسرف فى الدهاء ، الذى يكمن للانسان فى بعض الأحناء والأثناء بين وقت ووقت ، ويخلى له الطريق يمضى فيها أمامه قدما ، لا يلوى على شىء ، ثم يخرج له فجأة من مكمنه ذاك هنا أو هناك ، فيصيبه ببعض الأذى ، وينثنى عنه كأنه لم يعرض له بمكروه ، بعد أن يكون قد أصاب من قلبه موضع الحس الدقيق والشعور الرقيق ، وفتح له بابا من أبواب العذاب الخفى الأليم»(٤٢) .

واضح إذن أن كثيرًا من أفكار الجهاز الديكارتى وحيله تجد ما يقابلها فى «الأيام» ، وأن فى هذا الكتاب دراما مشابهة للدراما التى تدور فى «التأملات» ؛ فالكتابات يعرضان ـ كل بطريقته الخاصة ـ محاولة تقوم بها الذات للخروج من عزلتها ، وما تتعرض له عندئذ من شد وجذب بين قوى النور وقوى الظلام .



الهوامش :

(١) «المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين» ، بيروت (والتى سنشير إليها فيما يلى باختصار ، فنقول «المجموعة الكاملة») ، المجلد الخامس ، ص ص : ٦٩ ـ ٧٠ .

(٢) «أستاذى طه حسين» (فى «طه حسين كما يعرفه كتاب عصره» دار الهلال) ، ص : ٢٨ .

(٣) «طه حسين الناقد» (المصدر نفسه) ، ص : ١٦٩ . لكن لاحظ أن جابر يلى ينسب هذا الرأى إلى المستشرقين الاوروبين .

(٤) كابن سلام فى كتابه عن «طبقات الشعراء» . انظر أحمد كمال زكى ، «فى الشعر الجاهلى ، نظرة أم نظرية ؟» (المصدر نفسه) ، ص : ١٨٢ .

(٥) كنولدكه ومرجليوث . انظر محمد عبد المنعم خفاجى ، «نظرية طه حسين فى الشعر الجاهلى» (فى «طه حسين وقضية الشعر» بحوث ودراسات بإشراف صالح جودت ، القاهرة ، ١٩٧٥) ، ص : ٨٧ ومايليها .

(٦) يرى جابر عصفور فى كتابه «المرايا المتجاورة : دراسة فى نقد طه حسين» ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص : ٢٥١ ومايليها ، أن طه حسين فى نظريته عن الانتحال لم يتأثر بالمستشرقين بقدر ما تأثر بتقاليد البحث التاريخى الأوروبى فى التراث اليونانى . وهو رأى يؤيده ما قاله طه حسين صراحة فى هذا الصدد . انظر ما كتبه فى رسالة إلى مفتاح طاهر نشرها هذا الأخير فى كتابه (بالفرنسية) عن «طه حسين ، نقده الأدبى ومصادره الفرنسية» :

Meftah Tahar, Ṭāhā Husayn, sa critique littéraire et ses Sources francaises, Tunis 1976, p. 151.

(٧) المقالة بعنوان «ديكارت» ، وقد جمعت فى «من بعيد» .

(٨) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الثانى عشر ، ص ٢١١ ـ ٢١٢ .

(٩) المصدر نفسه ، ص : ٢٠٩ وما يليها .

(١٠) محمود أمين العالم ، «طه حسين مفكرا» (فى «طه حسين كما يعرفه كتاب عصره») ، ص : ١٢٨ ـ ١٢٩ . لكننى لا أستطيع أن أقطع بأن صياغتى لرأى المؤلف تطابق ما يعنيه تماما .

(١١) عثمان أمين ، «ديكارت» ، القاهرة ، ١٩٦ ، ص : ١٢٧ ، ١٣١ .

(١٢) ديكارت يشك فى وجود العالم الخارجى بقدر تشهد عليه الحواس ، لكنه ـ كما سيرى فيما يلى ـ يعود فيثبت وجود العالم الخارجى على أساس عقلى محض ، وهو أن الله لا يمكن أن يخدعنا فتكون أفكارنا الموضحة المتميزة عن العالم الخارجى غير مطابقة للواقع .

(١٣) انظر شوقى ضيف ، «العصر الجاهلى» ، القاهرة ، ١٩٧٦ ، ص : ١٧١ حيث يشير المؤلف إلى ما ورد فى كتاب «الأصنام» لابن الكلبى من شعر يصور وثنية الجاهليين تصويرا دقيقا .

(١٤) انظر أحمد كمال زكى ، المصدر آنف الذكر ، ص : ١٨٨ .

(١٥) «المجموعة الكاملة» ، المجلد الخامس ، ص : ٦٧ .

(١٦) المصدر نفسه ، ص : ٦٦ .

(١٧) السيد محمد الخضر حسين ، «نقض كتاب فى الشعر الجاهلى» ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص : ١٣ .

(١٨) انظر ديكارت : التأملات فى الفلسفة الأولى ، ترجمة عثمان أمين ، القاهرة ، ١٩٨٠ . التأمل الأول .

(١٩) المعارف الرياضية ، فيا يرى ديكارت ، لا تنظر إلا فى أمور بسيطة جدا وعامة جداً ، ولا تعنى « بالوقوف على مبلغ تحقق هذه الأمور فى الخارج أو عدم تحققها » ، وهى لذلك تمتنع على دواعى الشك فيا يتعلق بالمعارف الحسية ، وهى أخطاء الحواس وأوهام الأحلام . ومن هنا برز ديكارت إمكانية الشك فى المعارف الرياضية بأن افترض وجود شيطان خبيث يتفنن فى تضليله حتى ليوقعه فى الغلط ، حتى عندما يجرى أبسط العمليات الرياضية كجمع اثنين وثلاثة ، أو عد أضلاع مربع ما . (انظر « التأملات » ص : ٧٦ وما يليها) .

(٢٠) ديكارت ، « المقال فى المنهج » ، ترجمة محمود الخضيرى ، ص : ٣٠ ـ ٣١ . (نقلا من عثمان أمين ، المصدر آنف الذكر ، ص : ٩٥) .

(٢١) انظر عثمان أمين ، المصدر نفسه ، ص : ١٢٠ .

(٢٢) انظر « المجموعة الكاملة » المجلد الخامس ، ص : ٧٠ ، والمجلد الثانى عشر ، ص : ٢٠٩ .

(٢٣) عثمان أمين ، المصدر آنف الذكر ، ص : ٩٥ .

(٢٤) « تجديد ذكرى أبى العلاء » (المجموعة الكاملة . المجلد الأول) ص ص : ٣٥٤ ـ ٣٥٥ : و« فى الأدب الجاهلى » (المجموعة الكاملة . المجلد الخامس) . ص : ٩ .

(٢٥) المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، ص : ١١ وما يليها ، وانظر أيضا المجموعة الكاملة ، الجزء الخامس ، ص : ٩ وما يليها .

(٢٦) المجموعة الكاملة ، المجلد العاشر ، ص : ٣٢٢ .

(٢٧) الواقع أن بول ڤاليرى لا يتحدث هنا عن « أيسر الوضوح » كما ترجم طه حسين عنه ، وإنما يتحدث عن « الوضوح الحقيقى » (Clarté réelle) انظر :
P. Valéry oeuvres (ed. la pléiade), Tome II, P. 1167.

(٢٨) « المجموعة الكاملة » ، المجلد العاشر ، ص : ٣٧٩ .

(٢٩) انظر المصدر نفسه ، ص : ١٧٠ ، وانظر كيف يقف طه حسين على دار أبى العلاء بمعرة النعمان ، وكيف « يدخل » هذه الدار ويواجه حكيم المعرة . لكننى مدين بهذه الملاحظة للدكتور جابر عصفور فى كتابه آنف الذكر ، ص : ٣٣٦ .

(٣٠) « التأملات » ، ص : ٨٠ .

(٣١) المصدر نفسه ، ص : ٩٩ .

(٣٢) « ديكارت » ، ص : ٢٠٠ .

(٣٣) « المجموعة الكاملة » : المجلد الأول ، ص : ٨ .

(٣٤) لاحظ أن الفصلين الأولين من الجزء الأول من « الأيام » قد خصصا بصفة عامة لتحديد صورة « الدنيا » كما كانت تبدو للطفل فى أيامه الأولى من القصة .

(٣٥) « المجموعة الكاملة » ، المجلد الأول ، ص : ٨ .

(٣٦) المصدر نفسه ، ص : ٩ .

(٣٧) المصدر نفسه ، ص : ٥٦١ .

(٣٨) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٦١ ـ ٥٦٢ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ ـ ٥٨٤ .

(٣٩) المصدر نفسه ، ص ص : ٥٨٣ ـ ٥٨٤ .

(٤٠) المصدر نفسه ، ص ص : من ٥٩٤ إلى ٥٩٧ .

(٤١) « التأملات » ، ص : ١٠٢ و ص ص : ١٣١ ـ ١٣٢ .

(٤٢) « المجموعة الكاملة » ، المجلد الأول ، ص : ٥٦٢ .



الرومانسية الفرنسيّة بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي

ليلى عنان

لقد تعرف القارىء العربى الفكر الأوروبى من خلال ترجمات كثيرة ، كانت كتابات المنفلوطى ، خصوصا قصصه ، من أشهرها وأكثرها انتشاراً .

ويلاحظ دارسو هذه القصص أنها تعتمد ـ فى الأغلب الأعم ـ على روايات أغلبها فرنسى ، وتنتمى إلى المدرسة « الرومانسية » ، التى ازدهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . وعلينا أن نوضح أهم معالم هذه المدرسة الأدبية ، لنتمكن من رصد ما طرأ عليها من تغيير ، خصوصا أننا إزاء كاتب ، عربى الثقافة ، هو الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى ، اختار أن يقدم ، فى النصف الأول من القرن العشرين ، بعض نماذج من النتاج الفنى لهذه المدرسة .

ويبدو لمؤرخ الأدب أن المدرسة الرومانسية الفرنسية كان لها بشائرها فى بعض كتابات « جان ـ جاك روسو » ، أى فى منتصف القرن الثامن عشر ، وإن كانت قد عرفت بعد ذلك بأكثر من نصف قرن . وكان لهذه المدرسة ـ فى هذا الوقت ـ كتابها ومفكروها وفلاسفتها ، بل أيديولوجيتها وسياستها الخاصة . وكان نجاح رواية « پول وفرجينى » الساحق ، لمؤلفها « برناردين دى سان ـ بيير » ، سنة ١٧٨٨ ، من الإرهاصات الأولى ، التى تنبىء باحتياج الجمهور إلى فن جديد ، يختلف تماما عما عرفه القراء حتى هذا التاريخ . ولقد قامت ثورة سنة ١٧٨٩ ، وفجرت الكثير من المشاعر والأحاسيس لدى معاصريها ، مثلما غيرت فى البنية الاجتماعية والسياسية للبلاد .

ومع بداية القرن التاسع عشر ، بدأ الكاتب « شاتوبريان » فى تأليف قصص من نوع جديد ، يبشر فيها بقيم جديدة ، اعتبرها الجيل الصاعد ـ جيل ما بعد حكم « نابليون » ـ المثل الأعلى الذى يحتذى ؛ فكان « شاتوبريان » بمثابة رائد الجيل الأول من الكتاب « الرومانسيين » .

وتعتبر قصصه ، فى وصفها المفرط لطبيعة البلاد الغربية (مثل غابات شمال القارة الأمريكية مثلا) ، امتدادا لوصف « برناردين دى سان ـ بيير » لأشجار جزيرة « موريس » وجبالها فى روايته الشهيرة **پول وفرجينى** . وكان « شاتوبريان » ـ بالمثل ـ يكمل جهد « سان بيير » فى اهتمامه البالغ بمشاعر العشاق ، ومظاهر الحب العنيف ، فى قصص كلها مآس .

كان من أهم أهداف كتابات « شاتوبريان » العودة إلى المشاعر الدينية ، وتمجيد المسيحية ، وتذكير الفرنسيين بماضيهم الخاص ، بقبائل الغال وجحافل الفرنك . ولنذكر أن مفكرى القرن الثامن عشر ـ الذين ثار « شاتوبريان » على فكرهم ـ كانوا قد حطموا كل ما للدين وللمسيحية ورجال الكنيسة من هيبة فى كتاباتهم . وكانت الكلاسيكية الإغريقية ، والتاريخ الرومانى القديم ، المصدر الرئيسى لإلهامهم الفنى . ولذلك كان لكتاب « شاتوبريان » **عبقرية المسيحية**[1] ، أكبر الأثر على شباب بات متعطشا لقيم دينية ، ارتبط ذكرها بتاريخ وطنه وأهله ، بخاصة من ينتمى منهم إلى طبقة النبلاء[2] . وقد كتب « شاتوبريان » ، من بين ما كتب فى هذا الصدد ، قصة آتالا

سنة ١٨٠١ ، وقصة **آخر بنى سراج** ، سنة ١٨٢٦ (وقد ترجم المنفلوطى كلتيهما) .

وقد عبر الشعراء الشبان ــ بعد «شاتوبريان» ــ عن ميلاد فكرة «الفرد» فى المجتمع الجديد ، بالتغنى بمشاعر كان منظرو الكلاسيكية يترفعون عن ذكرها ، لإيمانهم بخصوصيتها الشديدة ، وتحرجهم من كشف ذاتيتهم ، فى صور قد تكون فجة أو مستترة . ومن المعروف أن ثورة ١٨٤٨ فى فرنسا بالذات ، والثورات القومية التى اجتاحت العالم الغربى بعد ذلك ، من نتاج الفكر الاجتماعى والسياسى لهذه المدرسة «الرومانسية» ، تلك التى عرف كل كتابها وشعرائها باهتماماتهم الاجتماعية ، وتطلعاتهم السياسية . ولقد عرفت المدرسة «الرومانسية» ــ فى الأدب ــ مجدا وازدهارا ، قبل أن يخبو نجمها وتظهر الروايات العاطفية الشعبية ، مثل رواية «ألفونس كار» **تحت ظلال الزيزفون** سنة ١٨٣٢ ، أو **غادة الكاميليا** «**لألكسندر دوما الابن**» سنة ١٨٥٢ . ويعرف المسرح أيضا ، فى نهاية القرن ، روايات تمزج المشاعر والمواقف الرومانسية ، بما عرف عنها من تطرف وعنف ، وبما تبقى من قوانين الكلاسيكية بعد تطويرها . ومسرحيتا **فى سبيل التاج** ، «لفرنسوا كوبيه» سنة ١٨٩٥ ، **وسيرانو دى برجراك** «لإدمون روستان» سنة ١٨٩٧ ، من أحسن الأمثلة لما كان عليه الحال فى ذاك الوقت .

هذه الروايات التى ذكرناها هى الروايات نفسها التى نقلها المنفلوطى إلى قرائه حتى وفاته ، سنة ١٩٢٤ . وقد سبق أن قدمنا دراسة لهذه الترجمات فى محاولة لفهم سبب اختياره لها ، وما يمكن أن تشرحه لنا من فكر ، كان له بالفعل أثر كبير على قراء العربية . ولكن المنفلوطى كان يمثل ــ أيضا ــ صورة فريدة للمثقف والمفكر العربى فى بداية القرن العشرين . ولذلك وجب علينا دراسة كل ما يمكن معرفته من جوانب فكره المتميز . ومن هنا ، جاء اهتمامنا بظاهرة اختياره قصصا تنتمى كلها إلى تيار الفكر الرومانسى . ولهذا ، فى ذاته ، دلالته بالطبع . ولكن ثمة دلالة أخرى قد تكون أكثر تعبيرا عما يكمن وراء نشره هذه القصص الرومانسية المختلفة ، إذ قام المنفلوطى ، كما هو معروف ، بترجمة هذه القصص بطريقتين ، إحداهما ترجمة شبه وافية ، كما كان دارجا فى عصره ، دون تحريف جوهرى للقصة أو تسلسل أحداثها ، مع الحفاظ على اسم المؤلف وعنوان قصته . أما الترجمات الأخرى فقد قام فيها المنفلوطى بتصرف كبير ، وصاغها كأنه مؤلف يبنى قصة من نسج خياله ، على أساس من فكرة اقتبسها من كاتب آخر ، مما أدى به إلى تغيير الأسماء والأحداث ، بل نهاية الرواية . واكتفى بإرشاد القارىء إلى أصلها الغربى ، بإضافة كلمة «مترجمة» على عنوان لا علاقة له بعنوان النص الأصلى . ولنأخذ مثلا قصته «الضحية[٤]» ، التى عرفت فى العالم باسمها الفرنسى ، وهو : «غادة الكاميليا» .

وتحتاج التغييرات التى طرأت على النصوص الأصلية إلى قراءة مقارنة مستفيضة جدا ، ودقيقة جدا ، لكل صفحة ، بل لكل سطر وكل كلمة ، فى كل من الأصل الفرنسى وترجمته العربية . ولا مجال هنا لنشر مثل هذه المقارنة ، ولكننا توصلنا ــ بعد القيام بهذه المقارنة ــ إلى بعض النتائج السريعة التى يمكننا الاستفادة منها فى بحثنا الحالى . وهناك ملاحظات أولية نستطيع ذكرها ، قبل الخوض فى تفاصيل التغييرات الجوهرية التى تهمنا فى دراستنا . نلاحظ ــ مثلا ــ أن مترجمنا ــ المنفلوطى ــ ترك جانبا كل الصفحات التى تصف ــ فى رواية **بول وفرجينى** ، وقصتى «شاتوبريان» السالف ذكرهما ــ عالما غريبا على القارىء الفرنسى ، وهو المناخ الاستوائى لجزيرة «موريس» ، والطبيعة الغنية بالشلالات والغابات والجبال والبحيرات فى أمريكا الشمالية ، كما رآها «شاتوبريان» فى أسفاره ، ووصفها فى رواياته . كذلك أهمل المنفلوطى نقل كل ما يخص وصف حياة الهنود الحمر فى هذه المناطق ، كما ترك وصف تقاليد المهاجرين على نحو ما نتعرفها من خلال قصة غرام «بول وفرجينى» . فالمنفلوطى لم يهتم أساسا إلا بنقل مشاعر الشخصيات ، وسرد الأحداث التى تتلاعب بمصيرها ، ولا نعرف ــ مثلا ــ من حياة «غادة الكاميليا» إلا ما يخص علاقتها «بأرمان دوقال» . وقد ترك المنفلوطى كل ما فى قصة «دوما» من وصف حياة الغوانى فى هذا العصر . وقد يكون للمنفلوطى مبرراته فى إقصاء هذه الصفحات من ترجماته . وقد سبق[٥] أن رأيناه لا يهتم إلا بتطوير قصصه كى تلائم تركيبة واحدة بعينها . وهنالك ظاهرة لافتة ، تشد أنظار الدارس فى كتابات المنفلوطى ، أو ترجماته ، وتتصل بهذا الاهتمام بالمستحيل الذى يقود كل عشاق قصصه إلى موت ، غالبا ما يكون انتحارا مستترا . قد نفهم ما أضافه على النص الأصلى ، ليصل به إلى هذه النتيجة الحتمية اليائسة ، تلك التى يحتاج إليها لتكون أحسن فى التعبير عن رأيه ومشاعره . ولكننا لا نفهم معنى صفحات أخرى جديدة من تأليفه أيضا ، إذ لا علاقة لهذه الصفحات بهذا الاهتمام «الرومانسى» الفاقع ، المتصل بالحب والعشاق ، ومصيرهم المحتوم .

ومن المهم أن ندرس دلالة هذه الصفحات ، ونقرنها بصفحات أخرى أضافها المنفلوطى إلى النص الأصلى ، وكان فيها مؤلفا ، وليس مترجما . وقد غير المنفلوطى ، وحور وبدل ، إلى درجة يصعب معها ــ على غير المتخصص ــ تعرف قصة «آتالا» ، خصوصا بعد أن تحولت هذه القصة إلى قصة «الشهداء» . ويستحيل الربط بين **آخر بنى سراج** و«ذكرى» المنفلوطى ، من أول وهلة ، لولا أن المنفلوطى نفسه يعترف بأن كلا من العملين «مترجم» .

وهذا الاعتراف ــ أو ، بالأحرى ، الإصرار على ألا تنتمى القصة الجديدة إلى رصيده الشخصى «الموضوع» كما يسمى

قصصه ـ هو الذى يجعلنا نتوقف لندرس ما يضاف إلى النص الأصلى من صفحات يكتبها المنفلوطى بقلمه ، ويحاول ، فى الوقت نفسه،أن يتبرأ منها فيلصقها باسم غير اسمه . قد تكون دلالة الصفحات الزائدة على الأصل ، أو السطور ، مرتبطة بطبيعة فكر المنفلوطى . ولعله كان يرفض محتواها أو يشعر بحرج إزاءه ، فكان يلصقها بغيره ، وكأنه يكتب تحت اسم مستعار . لكن طبيعة الكتابة نفسها تكشف عن صاحبها ، وتنم عما أراد أن يخفيه عنا .

نلاحظ ، أولا ، أن هناك ثلاثة أنواع من الإضافة : أولها إضافات وتغييرات طفيفة فى التفاصيل ، لا تغير فى الواقع شيئا من جوهر القصة ، مثلما حدث ـ مثلا ـ فى ترجمة المنفلوطى لنص **غادة الكاميليا** ، أو **سيرانو دى برجراك** التى أصبحت **الشاعر** ، إذ كان عليه أن يشرح بعض مواقف قد لا يفهمها قارئ عربى الثقافة ، أو يبدو أن المترجم يشعر بنوع من الحرج ، عندما يواجه تقاليد الحياة فى باريس القرن السابع عشر ، حيث تدور أحداث رواية **الشاعر** ؛ فنراه يشرح ما يسمح بوجود جمهور على خشبة المسرح أثناء تمثيل رواية ما ، فى هذا العصر ، فهذا شئ لا يتخيله ـ طبعا ـ من يرتاد المسرح فى قاهرة القرن العشرين . ولكنه ، فى الوقت نفسه ، لن يفهم أحداث القصة ، إلا إذا عرف كيف يختلط الممثل بالمتفرج ؛ فيتطوع المنفلوطى المترجم ، ويقدم العذر بأسلوبه الخاص[7] .

والنمط الثانى من الإضافات هو ذلك النوع الذى لا نجد له مبررا فى النص الأصلى ، ولكنه لا يغير ـ فى الواقع ـ شيئا ذا بال فى القصة ؛ كالتغيير الذى طرأ على شخصية القس[8] ، فى رواية **بول وفرجينى** من جهة ، وما أضافه من سطور على لسان شيخ هرم فى أول قصة «الذكرى» من جهة أخرى . وهناك أيضا الصفحات التى تتحدث فيها «الأميرة بازيليد» مع الجاسوس التركى فى رواية **فى سبيل التاج** . ونلاحظ أن هذه السطور الجديدة لا تضيف ، فى الواقع ، بعداً جديداً ، يغير من فلسفة القصة ، أو تأثير شخصياتها على الأحداث ، بقدر ما تثرى رؤيتنا لفكر المنفلوطى ، كظاهرة لمثقفى عصره ، فى مواجهة القضية الوطنية وقتذاك . وعلينا بقراءتها حتى نستشف ما وراءها من معان غريبة على النص الأصلى .

ولنبدأ بالخطبة التى كتبها المنفلوطى ، والتى تشرح فيها «الأميرة بازيليد» لماذا تخون بلد زوجها[9] ؛ إنها تفضح ـ فى الوقت نفسه ـ حقيقة ادعاءات أى غزو عسكرى ، وتلقى بكلماتها درسا فى التوعية الوطنية ، على قراء قد تكون مبررات المستعمر «المتمدين» قد خدعتهم . وهى تورد الحجة بعد الأخرى ، ثم تفندها ، وتكشف للجاسوس الذكى عن حقيقة نواياه ، وحقيقة استعمار جيوش بلده للدولة المهزومة . ولا يبرر هذا الدرس الذى أضيف إلى النص الأصلى سوى التأريخ الدقيق لترجمة المنفلوطى لهذه المسرحية بالذات ، وتأليفه هذه الكلمات الغريبة على النص الفرنسى ، وعلى اتجاهه الحقيق . ولقد ترجمت هذه المسرحية سنة ١٩٢٠ ، وأهداها المنفلوطى «إلى البطل المصرى العظيم سعد زغلول» . وتدور أحداثها بين جاسوس تركى مسلم شرير ، فى معركة سلطانه مع قوم مسيحيين من أبطال نضال البلقان ضد الغزو العثمانى فى القرن الرابع عشر . ولنتذكر ـ فى هذا السياق ـ ما كان فى مصر ـ فى هذا الوقت ـ من تضارب نفسى ، حول ما سمى «بالشخصية المصرية» ، ودور «سعد زغلول» «الفلاح» ، وما للعائلات التركية من وجود فى المجتمع المصرى ، بعد الدور الذى لعبته فى تاريخ مصر ، العثمانى أولا ، والخديوى بعد ذلك . وليس من السهل ـ بعد تذكر هذا الجانب التاريخى ـ أن يقوم الدارس بتقييم موضوع هذه المسرحية الفرنسية ، وقد قدمها قلم مثقف مصرى فى بداية القرن العشرين ، خصوصا إذا عرفنا كيف ، ولم ، كتبت فى لغتها الأصلية !

لقد كتبت هذه المسرحية فى فرنسا ، فى إطار الأدب «الرومانسى» ، واهتمامه بكل ما هو «شرقى» وغريب من جهة ؛ ومن جهة أخرى ، فى إطار التعاطف الفرنسى مع حركات التحرر فى البلقان ، وما سمى «مجازر المسيحيين» ، عندما أثارت السياسة الغربية ما سمى «قضية الشرق» ، بهدف تفتيت الامبراطورية العثمانية ، ومساعدة حركة إحياء القومية اليونانية القديمة[10] . كتب «فرانسوا كوبيه» هذه المسرحية لكى يؤكد ، منذ المشهد الأول ، أن المعركة الدائرة بين الأتراك والبلقانيين ، إنما هى معركة بين «الهلال والصليب»[11] .

ومما لا شك فيه أن القضية ، كما يطرحها النص الفرنسى ، قضية وطنية ، ولكن ، مما لا شك فيه أيضا ، أن الوطن فى النص الفرنسى تعبير عن الدين ، والدين يأتى فى المقام الأول . أما المنفلوطى ، فقد أضاف أربع صفحات ، تشرح فيها «بازيليد» للجاسوس التركى ، كيف أن الدين فى الواقع خدعة يستعملها الغازى المستعمر ، ليستولى على الوطن وخيراته ! ومن حق الدارس أن يتساءل عما وراء هذا التناقض فى فكر المنفلوطى ؛ إذ تقوم الشخصية التى تخون فى المسرحية ، أى الشخصية نفسها التى تنتج عنها كل المآسى التى تحل بالأبطال وبالشرفاء ـ تقوم بإلقاء درس فى الوطنية ، فتفضح ما للاستعمار التركى ـ وأى استعمار عسكرى ـ من حقيقة قاسية ترتبط بالاستغلال ، وتتخفى تحت ستار الدين ، لتحقيق أغراض سياسية ! ولا ننسى أن هذه الأميرة هى ، فى الوقت ذاته ، زوجة الأب التى تضطهد ابن زوجها ، البطل الشهيد ، ذلك الذى سيدفع بحياته وشرفه ، ثمن أطماعها وحب أبيه لها . ونراها ، طوال هذه الصفحات الأربع ، فى صورة مختلفة تماما عما شاهدناها عليه فى بقية الرواية ؛ ولا يسعنا إلا احترامها لما تقوله ... ويصور لنا النص الفرنسى المشهد نفسه ، وقد وصلت الأميرة فى انحطاطها وخيانتها إلى الدرجة التى تجعل الجاسوس التركى نفسه يهزأ بها

ويحتقرها، لجهلها وطمعها، وهو المتواطئ معها، المستفيد من خيانتها(١٢).

هكذا يهتز كيان المسرحية بإضافة المنفلوطي هذه، ويتناقض؛ إذ بنيت القصة على أساس وحدة الدين والوطن من جهة، وعلى فكرة الأميرة الجميلة الطموح، التي تهدم كل قيم الخير والشرف من جهة أخرى! ويتساءل الدارس عن سبب اختيار المنفلوطي لشخصية الأميرة الشريرة هذه بالذات، لإلقاء مثل هذا الدرس في الوطنية الناضجة! وليس في المسرحية - بعد ذلك - شرير سوى الضابط التركي المسلم. ولكن الدين فقد، في ترجمة المنفلوطي، الدور الرئيسي الذي لعبه في النص الفرنسي. وقد حور المنفلوطي بعض كلمات أخرى في الحوار الفرنسي، فكادت القضية الدينية أن تضيع تماما من المسرحية، بينما برزت القضية الوطنية القومية بصورة أوضح كثيرا مما هي عليه في النص الأصلي. ونلاحظ مرة أخرى، أن القصة لم تتغير في شيء، مع كل هذا؛ على الرغم من إبراز هذا الدور للكفاح الوطني فيها، على حساب قضية الدين.

وهذا الاتجاه نفسه يبدو جليا لقارئ ترجمة المنفلوطي لرواية **بول وفرجيني**. وهي بريئة، في أصلها، من أي اتجاه وطني أو قومي؛ إذ ليست المعركة - في هذه الرواية - بين غاز ومقاوم؛ ولكن القضية هي قضية فضيلة الإنسان، بين طبيعة الحياة البريئة، وفساد المدنية المجسدة في باريس القرن الثامن عشر. لقد انتقى لها المنفلوطي كلمة **الفضيلة** عنوانا لترجمته، كما اهتم بنقل عواطف البريئين «بول» و«فرجيني» في جنة الطبيعة الساحرة لجزيرة «موريس»... وهناك شخصية غريبة تظهر لبضعة لحظات، ولا نراها ثانية، وهي شخصية القس التي يقول عنها المنفلوطي معلقا بقلمه: «وهو رجل من أولئك الدعاة الماكرين الذين تستعين بهم الحكومات الاستعمارية على غزو القلوب الضعيفة وحيازتها، بلا سفك دم، ولا إنفاق مال، والذين يكونون دائما في حاشية حكام المستعمرات ليعينوهم على ما هم آخذون بسبيله من الفتح والغزو»(١٣). والغريب طبعا أن النص الفرنسي - المكتوب في نهاية القرن الثامن عشر - لا يفطن إلى مثل هذه الرؤية، بصورة أو بأخرى، ولا علاقة له بفكرة ارتباط الدين بالاستعمار، ناهيك عن أن صورة القس - في النص - لا علاقة لها بهذه الفكرة الغريبة عن القصة كلها.(١٤)

نلاحظ، إذن، أن المنفلوطي يضيف فكرة استعمال الدين - أيا كان - سلاحا للمستعمر في كلتا الروايتين. وهذا الكلام يعتبر تطورا جديدا على فكره في كتاباته هذه؛ إذ سبق أن قرأنا له في بداية كتاباته وفي **العبرات** بالذات، قصة ترجمها عن «شاتوبريان» (وأضاف إليها الكثير - كما سنرى - فيما بعد) هي عكس ذلك تماما؛ إذ أضاف في أول سرد لأحداثها شخصية لا وجود لها في النص الفرنسي، ذلك الذي أسماه مؤلفه **آخر بني سراج**، وقدم له المنفلوطي «ترجمة» بعنوان «الذكرى».

نرى في بداية هذه القصة - وهي بداية قريبة جدا من بداية القصة الفرنسية - شيخا هرما من اختراع المترجم، يلقي على آخر ملوك بني الأحمر، الراحل عن أسبانيا بعد هزيمته، خطبة طويلة يندد فيها بحكمه الذي جعل المسلمين يتحاربون فخسروا الدنيا وما عليها. ولا نجد في كلامه ذكرا لكلمة «وطن» - أو «عرب» - ولكن العبرات تزرف على ما أصبح عليه حال المسلمين. فلا وجود للقضية الوطنية، بقدر ما يوجد بكاء على الأمجاد السابقة للمسلمين.

ولاتغير هذه الإضافة - في الواقع - شيئا في القصة، مثلها في ذلك مثل الإضافتين السابقتين، وإن كانت قد أضعفت بصورة ما من تركيز النص الأصلي على فكرة واحدة؛ فكل عنصر من عناصر القصة الفرنسية في خدمة جوهر بعينه، يصبح بعيد المنال. ولكن هذه الإضافات لعبت - في الواقع - دورا آخر؛ إذ جعلت النص الفرنسي أقرب إلى القارئ العربي، ليجد فيه من قضاياه المعاصرة، ما لم يكن موجودا في هذه القصص؛ فقد كانت هذه الروايات، في الأصل، تعبر عن فكر غربي مختلف، غريب عن كل مشاكلنا الشرقية.

* * *

ولكن الموقف يختلف اختلافا كليا إذا ما درسنا النمط الثالث من التغييرات التي أجراها المنفلوطي على النصوص التي ترجمها؛ وهي التغييرات التي لا نجد لها أي مبرر تاريخي أو موضوعي أو فني. ولا نجد لها مبررا في تحليل شخصيات القصة الجديدة وسرد الأحداث، بعد أن تغيرت لتلائم، في تركيبة بعينها، رؤية المنفلوطي الخاصة بعالمه.

لقد حكم - مثلا - بالإعدام على بطل قصة «الشهداء»، الذي يعيش في القصة الأصلية حتى الشيخوخة، ويقص على الراوي بنفسه مأساة حبيبته **آتالا**. وقتل **آخر بني سراج**، بطل «شاتوبريان» الثاني، الذي عاش بائسا بعد الأحداث التي نقلها المنفلوطي إلى العربية تحت عنوان «الذكرى». وكلاهما عاشق وضحية حب يائس؛ فما المغزى من جعلهما خطيبين يحاكمان الدين ورجاله؟ إن هاتين الشخصيتين، تحديداً، هما ما اختار المنفلوطي أن يغير في الأحداث المرتبطة بهما؛ ويزيد في أقوالهما، على نحو يلفت نظر أي قارئ للنص الأصلي للقصتين. علينا أن نقوم بمقارنة سريعة لكل من الأصل الفرنسي، وترجمته في كتاب **العبرات**؛ لحصر ما يمكن اعتباره ظاهرة مهمة لجانب من جوانب فكر المنفلوطي، كما يظهر في نقله للقصص الرومانسية الفرنسية.

والقصتان من تأليف «شاتوبريان». الأولى ـ **آتالا** ـ تحكى قصة شاب هندى يتيم، يعيش فترة مع فارس أسبانى يحاول إقناعه بقبول حياة المدنية الغربية، واعتناق الدين المسيحى. ولكن الشاب يرفض هذه الحياة المنعمة، على الرغم من حبه واحترامه للسيد «لوبيز» هذا. ويفضل الشاب «شاكتاس» العودة إلى الحياة البرية الوثنية برغم مخاطرها. ويحدث ما كان ينتظره الجميع؛ إذ يقع فى أسر قبيلة معادية، أجهزت على كل أفراد عائلته من قبل، وتحكم عليه بالحرق، على أن ينفذ الحكم بعد فترة من الزمن. وتتعرف عليه «آتالا»، ابنة رئيس القبيلة، ويحب كل منهما الآخر، وتهرب معه ليلة تنفيذ الحكم، لتنقذه من الموت. وهى مسيحية، فى جيدها صليب من الذهب، هو أول ما يراه «شاكتاس» فى أول لقاء بينهما. ويهرب العاشقان، ويمران بتجارب مريرة؛ فى وسط الصحارى والغابات، والحب يجمع بينهما، والرغبة تحتدم فى هذه الخلوة، وسط الأخطار الرهيبة التى يجتازها الشابان. ولكن تشاء الأقدار ألا يقرب «شاكتاس» حبيبته، وكأن سرا يحمى عفافها. ويعرف العاشق الهندى، أثناء هذه الرحلة، أن أم «آتالا» مسيحية، وأن أباها فى الحقيقة هو الأسبانى «لوبيز». وينقذهما من الضياع راهب عجوز اسمه «الأب أوبرى»، الذى يدير شبه مستعمرة للهنود المسيحيين. يعجب «شاكتاس» أشد الإعجاب بنظام هذه القرية، وروح الإخاء والمحبة التى تسود حياة هؤلاء «المتمدينين المسيحيين»، خاصة إذا قارنهم بأقرانهم «الوثنيين». وعند عودة «شاكتاس» إلى «آتالا»، بعد رحلته هذه إلى مزرعة الهنود، مع «الأب أوبرى»، يجد حبيبته تحتضر. لقد شربت السم حتى لا يقع المحظور وتتزوجه. لقد وهبت أمها عذريتها، منذ ميلادها، للسيدة مريم العذراء، حتى تعيش الطفلة. ويصرخ «شاكتاس» متهما الدين المسيحى بقتل حبيبته، فيكون رد القس عليه شديدا قبل أن يتحول إلى مواساة هادئة، وشرح مستفيض لحقائق الدين المسيحى... وذلك فى ثمانى صفحات، يخر الهندى الشاب ـ فى نهايتها ـ راكعا مستسلما. لقد اعترف ـ ولا يزال يعترف، وهو الشيخ الذى يمضى هذه الأيام من شبابه ـ بقوة هذا الدين الذى حول يأسه إلى أمل، وإن بقى على دينه الوثنى. ويشرح القس للفتاة أنها أخطأت هى وأمها، وأن القس الذى حضر مثل هذا النذر كان جاهلا بحقيقة الدين، الذى يحرم مثل هذه الوعود المتطرفة. ولا ننس أن هذه القصة، التى كتبها شاتوبريان سنة ١٨٠١، كانت جزءا من مشروعه الكبير، الذى أسماه **عبقرية المسيحية**، والذى تضمن الكثير من القصص والأساطير المسيحية، التى كان لها أكبر الأثر على الفكر «الرومانسى» الوليد. لقد رفض هذا التيار الناشئ* إلحاد آبائه، مفكرى وكتاب القرن الثامن عشر، ممن عرفوا بلقب «الفلاسفة»، أى «فلاسفة التنوير».

وكانت المعركة الكبرى للقرن السابق هدفها تحطيم مقومات الدين المسيحى ورجال كنيسته بالذات. وكان أشهر هؤلاء المفكرين «ڤولتير»، الكاتب الساخر. وجاءت قصة **آتالا** هذه، ونجاحها الساحق فى عصرها، لتثبت أن جمهور القراء كان يريد ـ حينذاك ـ تمجيدا للدين، افتقده فى كتابات القرن المنصرم.

ونعجب لما فعله المنفلوطى بهذه القصة، التى غير من أحداثها وأسماها «الشهداء»؛ فقد جعل من «شاكتاس»، الهندى الوثنى، فتانا فرنسيا يتيما ـ أى مسيحيا أصلا. ويسافر هذا الشاب إلى الولايات المتحدة، للبحث عن خاله المهاجر منذ سنوات، وقد ترك أمه، دون أى سند، فى بلده، فيقع أسيرا فى «جزر الجنوب»، لقبيلة هندية تحتفظ به سنة كاملة، داخل سرداب مظلم تحت الأرض، يخرج منه لينفذ فيه حكم الإعدام. وإذ بفاتنة، ترتدى صليبا، تظهر له وتنقذه، تهرب معه؛ وقد أحبها وأحبته بسرعة فائقة. ويكتشف ـ بعد حين ـ أنها ابنة خاله، مما يشرح كونها مسيحية؛ ولكنها تنتحر بعد ذلك مباشرة. ويحضر ـ فى هذه اللحظة ـ «راهب» يستمع إلى سر انتحار الفتاة، وثورة الشاب على الدين الذى أمر بهذا الموت؛ فنذر الأم هو الذى يحرم الابنة حق الزواج، يلقى بها إلى الموت يأسا من الحياة. ولا يقول الراهب ـ فى نص المنفلوطى ـ كلمة واحدة، بينما الشاب الفرنسى المسيحى ينفجر فى عنف غريب، متهما الدين ورجاله ببتر الحياة وتحريم الحب، وقد خلق الله الدنيا لحب البشر بعضهم بعضا، ويعيشوا سعداء، بينما رجال الدين يحولون جمالها وانطلاقها إلى سجن مثل سجن الدير. ولا يناقش القس نذر الأم بكلمة واحدة. ولا وجود لكلام الشاب الفرنسى فى النص الفرنسى، ولا وجود لما حدث بعد ذلك؛ إذ يموت البطل فى لحظتها ويدفن بجوار حبيبته. وسنعلق على هذه السطور، عندما نقارنها بما أضافه المنفلوطى لقصة أخرى للمؤلف نفسه، وهى قصة **آخر بنى سراج**.

وتحكى قصة «شاتوبريان» هذه كيف عاد آخر بنى سراج إلى أرض آبائه، وفى نفسه ما يكتمه، بحجة زيارة قبور الملوك العرب؛ وكان أجداده من أخطر فرسانهم. ويخفى الفتى العربى المسلم فى زى طبيب، يبحث عن أعشاب طبية فى أسبانيا، ويتعرف فاتنة مسيحية تدله على الطريق الذى يبحث عنه. ويقع كلاهما فى غرام الآخر، ويعترف كلاهما بهذا الحب، وكل منهما يأمل أن يغير الآخر دينه. ونعيش معها لحظات الصفاء والمرح، ونتعرف مشاهد أسبانيا وآثار العرب الجميلة؛ ونسمع منها الأغانى، ونقرأ وصفا للرقصات فى قصر «دونا بلانكا». وتقدم الفتاة «الطبيب» العربى إلى والدها الدوق. ويرحب الأب الدوق بضيفه وقد أسره بأدبه وحسن مظهره ويعود الشاب مرتين إلى أسبانيا؛ وفى كل مرة تنتظره حبيبته، وكل منهما يعيش على أمل أن يغير الآخر دينه كى يستطيعا

الزواج . ويحضر أخو «دونا بلانكا» ، وهو راهب فارس ، معه فارس شاب وسيم ، يرجو تزويجه من أخته . ولكنها ترفض ، وتعترف بحبها للشاب المسلم ، فيثور الأخ ويبارز الشاب العربي . ولكن الفارس المسلم ينتصر عليه ويرفض قتله . يرفض الفارس الفرنسي مبارزة الفارس العربي ، إعجابا بكرمه ونبله ، فيعرض الفارس الأسباني الراهب يد أخته على العربي الشهم ، إذا قبل اعتناق الدين المسيحي . ويكون الإغراء شديدا ، قويا ، ولكن ابن أحمد «يكتشف فجأة أن حبيبته من سلالة عائلة «بيفار» التي حضر خصيصا من أفريقيا متنكرا في زي طبيب ، للانتقام منها . وتكتشف «دونا بلانكا» وأخوها حقيقة أمر هذا الطبيب المزيف ، فترفض الحبيبة النبيلة أن يفكر الفارس المسلم في ترك دينه وخيانة أهله بالزواج منها وتأمره بالرحيل ، ويغشى عليها . ويعود «ابن أحمد» ، آخر بني سراج ، إلى وطنه الجديد أفريقيا ، وتعيش «دونا بلانكا» بدون زواج على ذكراه . وتنتهي القصة بوصف المقبرة التي دفن فيها «ابن أحمد» ـ بعد عمر طويل ـ وقد رفض ، هو ـ أيضا ـ أن يتزوج بعد أن حرم من حبيبته ، فكان حقا «آخر بني سراج» . والقصة ـ على هذا النحو ـ تمجيد لطباع فرسان القرون الوسطى ، أيا كان دينهم أو هويتهم . وقد رأينا شبه مباراة بين أربعة من الشباب ، رفض كل منهم التنازل عن إيمانه وانتمائه إلى أهله وتقاليد عشيرته ، وقد أحب كل منهم في الآخر الصفات نفسها ، فكان وفاء كل منهم على حساب حياته وسعادته . وقد ترك «ابن أحمد» لحبيبته أن تقرر له مصيره ، فرفضت أن يكون الفارس الأمير العربي ، سليل آل سراج ، خائنا لعهده بزواجه منها ، وهي ابنة من قتل جده ، وأن يخون دينه ، وهو الذي ترك وطنه أسبانيا مع عائلته للحفاظ على إسلامه .

ما علاقة هذه القصة بما كتبه المنفلوطي بعنوان «الذكرى» ؟ إن الشاب العربي أمير من عائلة بني الأحمر نفسها . والقصة تبدأ عند المنفلوطي ، كما بدأت عند «شاتوبريان» ، بذكر اللحظات الأخيرة للملك أبي عبد الله آخر ملوك غرناطة ، قبل تركه شاطئ أسبانيا . غير أن كلمة أمه له : «ابك مثل النساء ملكا مضاعا ، لم تحافظ عليه مثل الرجال» ، أصبحت عند المنفلوطي محاضرة طويلة يلقيها شيخ هرم على الملك البائس . وبعد مرور أربعة وعشرين عاما على هذه الأحداث ، يعود الأمير سعيد الشاب ، آخر من بقي من بني الأحمر ، إلى أرض الأندلس ، ليبكي على قبور أجداده ، فتلقى به المصادفة في حب ابنة رئيس جمعية «العصابة المقدسة» ، تلك التي قامت في وجه الحكومة أعواما طوالا تطالبها بالحرية الدينية والشخصية لجميع الشعوب المحكومة على اختلاف مذاهبها وأجناسها ، حتى أعيا رجال الحكومة الأمر ، فدسوا إلى رئيسها من قتله غيلة تحت ستار الظلام[15] . وتعيش الفتاة يتيمة الأب والأم ، وتمر سنتان ، قبل أن تقابل الأمير الشاب . ولكن ابن الحاكم الأسباني ، الذي صدته عندما أراد الزواج منها ، يشي بحبها إلى محاكم التفتيش . ويقف الأمير المسلم أمام المحكمة التي تطلب منه أن يبرئ نفسه باعتناق الدين المسيحي ، فيلقي بخطبة تنتهي بالحكم عليه بالإعدام . ويدفن في قبر على نسق القبر الذي دفن فيه «شاتوبريان» بطل قصته بالضبط .

وترجع أهمية قصتي شاتوبريان إلى ما أسهمت به كلتاهما في إرساء قواعد المدرسة «الرومانسية» . في بداية القرن التاسع عشر في فرنسا ، وفي توضيح المفاهيم الجديدة لرؤية جيل ما بعد حكم «نابوليون»[16] ، فكان تمجيد الدين المسيحي . مثلا . في قصة آتالا ، من مظاهر الاتجاه الجديد في الفكر المعاصر . إن الهندي الوثني «شاكتاس» يعترف بعظمة هذا الدين حتى آخر الكلمات التي ينطق بها ، وهو شيخ يقص علينا مغامرات شبابه . لقد عرف عظمة هذا الدين عندما رأى محبوبته المنتحرة تموت ، وهي في حالة من السكينة والرضى ، بعد أن أطاح بها اليأس والضياع ، خصوصاً عندما عرفت أن نذر أمها لم يكن في الحقيقة مانعاً لزواجها من حبيبها . وترمي كل أحداث القصة إلى التوصل إلى هذه النتيجة ، وهي القوة «المعجزة» (كما يقول «شاكتاس» الوثني) لهذا الدين الذي رآه يحول مواطنيه «المتوحشين» إلى مزارعين «متمدينين» ومنتجين ، في القرية التي يديرها «الأب أوبري» ، حسب قوانين دينه السمح الرحب . وهي «المعجزة» التي أذابت ثورة «شاكتاس» نفسه عندما رأى «آتالا» تموت من أجل نذر ديني . واقتناعه بما قاله له الراهب العجوز ، فقد أنزل السكينة والرضى على نفسه المحطمة ، بعد أن فقد كل شيء بفقده «آتالا» . ويلغي المنفلوطي «الاب أوبرى» هذا كلية ، وهو الذي يتبوأ المكانة الأولى في قصة آتالا منذ ظهوره . فلا يكون من نصيب «الراهب» ـ عند المنفلوطي ـ غير كلمات قليلة تصوره : «كاهنا شيخا جليل المنظر» ... لا يكاد ينطق بغير التحية ! ولكن المنفلوطي احتفظ بوحشية القبائل الهندية ، التي صورها في معاملتها للسجين الأوربي البريء من أي ذنب . ولم يترجم المنفلوطي كذلك ، أو ينقل ، مشهدا واحدا للتأثير الإيجابي للدين المسيحي على هؤلاء الوثنيين ، ولم يتعرض لاعتناق بعضهم لهذا الدين . وفجأة ينطلق الفنان الفرنسي المسيحي - المهاجر إلى بلاد الوحشية البدائية ، في هجوم عنيف على الكنيسة ورجالها ودينها الذي يحرم الحياة على البشر ... !

ويتحول الهندي الوثني «شاكتاس» ، الذي يخر راكعا خشوعا وإعجابا لمعجزة الدين المسيحي ـ كما رآها على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ـ إلى شاب أوروبي مسيحي عند المنفلوطي ، يتهم بقذف الكنيسة ورجالها . ولا يرد عليه الراهب بكلمة واحدة يبرئ بها الدين مما اتهمه به . ويموت الشاب الفرنسي في قصة «الشهداء» ميتة «روميو» على جثة

«جوليت» ، وتبقى اتهاماته عالقة بذهن القارئ ، فلا يشك القارئ فى أن الدين ورجاله يستحقون ما اتهمهم به البطل الشهيد ، وكأنهم يمنعون أية سعادة فى الحياة ، بل لقد قتلوا – بالفعل – البطل وحبيبته فى هذه القصة ، عندما حرموا عليهما الحب والزواج . أى أن المنفلوطى جعل من قصة «شاكتاس» ، التى تمجد الدين المسيحى ورجاله ، قصة تحكم على رجال الدين بعكس ما قاله «شاتوبريان» تماما .

ولقصة «شاتوبريان» الأخرى – كما أشرنا من قبل – مضمون هادف لغرض بعينه ، يتعلق بفلسفة الفكر «الرومانسى» أيضا ، فى أول مظاهره . ولكن أحداث قصته التى تجمع بين شابين يتحابان بلا أمل ، تتحول مرة أخرى ، بفعل ما يسميه المنفلوطى «ترجمة» لها ، إلى قصة لها هدف مختلف ، بل يكاد يكون على نقيض ما أراده لها مؤلفها الأول «شاتوبريان» . لقد أراد هذا المنظّر الأول للمدرسة «الرومانسية» تمجيد قيم الشرف والدين والوطن والحب السامى ، بفعل هذه القيم نفسها : ولذلك رأينا «دونا بلانكا» نفسها ترفض أن يخون حبيبها وطنه ودينه ، فى سبيل سعادتهما . ويتحول هذا الجو من المثالية والإيمان المطلق بقيم الشرف والنبل والوفاء ، للدين والوطن والحبيبة ، إلى خيانة عاشق غيور ، يزج بغريمه المسلم إلى محاكم التفتيش . ولا ذكر لهذه المحاكم فى القصة الأصلية . ونسمع مرافعة مسلم ، يجبر جهرا على تغيير دينه ، ويكون الاتهام واضحا صريحا : «فى أى كتاب من كتبكم ، وفى أى عهد من عهود أنبيائكم ورسلكم ، أن سفك الدم عقاب الذين لا يؤمنون بإيمانكم ، ولا يدينون بدينكم؟» . وفى كلمات الأمير المسلم هذه – ومايتبعها من سطور – اتهام صارخ لرجال الدين المسيحى بالتطرف والاستبداد ، إلى درجة سفك الدماء . وقد انتهت المحاكمة بأن «أمر أن يساق إلى ساحة الموت التى هلك فيها من قبله عشرة آلاف من المسلمين قتلا أو حرقا» ؛ فأصبحت هذه القصة كأنها من تأليف أحد «فلاسفة التنوير» فى القرن الثامن عشر ، أو كأنها مثل من الأمثلة التى أدرجها «ڤولتير» فى تأريخه لحضارة الغرب[١٨] ، وكان سردا لسلسلة المجازر التى أدى إليها التعصب الدينى ، وسيطرة رجال الكنيسة وبطشهم . وقد حول ذلك قصة **آخر بنى سراج** لـ«شاتوبريان» إلى نقيضها تماما ؛ فقد قرأنا عنده أن الفارس الراهب المسيحى يعرض أخته زوجا على الأمير العربى إذا قبل اعتناق الدين المسيحى ؛ وعاشقها الفرنسى المسيحى يرفض الزواج منها حتى لا يجرح مشاعر الفارس المسلم . وقد حل محلها ، فى الترجمة العربية ، هذا الشرير الغيور الخسيس ، الذى يشى بالشاب العربى ، ويتهمه «بإغراء فتاة مسيحية بترك دينها ، وهى عندهم أفظع الجرائم وأهولها»[١٩] . وقد أضاف المنفلوطى إلى شخصية هذه النبيلة الأسبانية المسيحية بعدا جديدا ، بجعلها ابنة مناضل فى سبيل حرية العقيدة . وكان أخوها ، فى النص الأصلى ، فارسا مسيحيا وهب نفسه للدفاع عن الصليب ! ويعجب دارس حضارة الغرب لمجرد تخيل «رابطة مقدسة» تدعو إلى مثل ما يتخيله المنفلوطى ، فى ذلك العصر ، من حرية العقيدة والمساواة فى المعاملة ، ولم يظهر هذا المبدأ من أساسه كفكرة إلا عند مفكرى القرن الثامن عشر ![٢٠]

لقد انتقل المنفلوطى بقصة «شاتوبريان» الهادفة ، إلى جو مسرحيات المدرسة الرومانسية التى تضع النبلاء الأبرياء تحت رحمة الأشرار الأقوياء ! وقد أخلت هذه التغييرات بالتماسك الفكرى للقصة ، ولم يستطع المنفلوطى أن يربط – فى الواقع – بين تطرف المشاعر من جهة ، وما يضيفه الإيمان بالدين السمح الكريم ، من سمو ونبل على هذه المشاعر من جهة أخرى ؛ مع أن هذا ، بالذات ، هو أساس المنطلق الرومانسى .

وهذه الرؤية – نظرة الرافض لدين يراه المنفلوطى من خلال رجاله ، باطشا ، متعطشا للسيطرة ، رافضا الحياة – هى الرؤية نفسها التى تبرز ماصرخ به الفنان الفرنسى للراهب فى قصة **الشهداء** ، قائلا : «... تلك جرائمكم يارجال الأديان التى تقترفونها على وجه الأرض (...) أتظنون أيها القوم أننا ما خلقنا فى هذه الدنيا إلا لننتقل فيها من ظلمة الرحم إلى ظلمة الدير ، ومن ظلمة الدير إلى ظلمة القبر؟...»[٢١] . إنها الاتهامات والحجج التى وجهت إلى «الأديان» من فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر . وقد كتب الكثير فى أمر هذه النظرة الصارمة للحياة كما كانت تقدمها بعض الطوائف الدينية فى هذا الوقت[٢٢] . إنها كلمات يعبر بها المنفلوطى – مرة أخرى – عن فلسفة لاعلاقة لها ، أصلا ، بالقصة التى يترجمها ؛ بل هى نقيض الفكرة التى بنيت عليها قصة **آتالا** .

وهكذا ، تحولت القصص «الرومانسية» – بعد تغيير أحداثها وما تعنيه فى تسلسلها وإضافة الخطب الجديدة عليها – إلى قصص غرام عنيف ويائس ، وقد سلبت مضمونها الفلسفى الخاص بها ، وبعصرها .

* * *

ولكن الحق يقال إن المنفلوطى وإن جعل شخصياته تتهم رجال الدين المسيحى بالتعسف ، فهو يتهم – كما سبق أن أوردنا – «رجال (كل) الأديان» . وهو لايرفض الدين نفسه ، ولايذهب إلى حد الإلحاد ، فى نقله لفكر «فلاسفة التنوير» . كذلك دفع المنفلوطى بفكرة استعمال الدين المسيحى بوصفه مدخلا للمستعمر فى جزيرة «موريس» فى رواية **الفضيلة** . ولكن بطليه الثائرين على رجال الدين فى كتاب العبرات ، لم يكفرا لحظة واحدة بفكرة الإيمان نفسها . ونفهم مايرمى إليه المنفلوطى بقراءة هذه الكلمات التى يضعها على لسان عاشق **الشهداء** صارخا «كتاب الكون يغنينا عن كتابكم ،

وآيات الله تغنينا عن آياتكم ، وأناشيد الطبيعة ونغماتها تغنينا عن أناشيدكم ونغماتكم (...) ذلك أمر الله الذى نسمعه ولا نسمع أمرًا سواه»[٢٣] . هذا الكلام الذى يضعه المنفلوطى بدل دفاع «الأب أوبرى» عن الدين المسيحى ورجاله فى **آتالا** يذكرنا بما تضمنته قصة **بول وڤرجينى** من نظرة إلى الدين ورجاله .

إن «برناردين دى سان بيير» لم يصور لنا من رجال الكنيسة إلا هذا القس الذى لانراه إلا ناصحا «ڤرجينى» بالسفر إلى باريس . ولكن القصة كلها ابتهال إلى الله ، خالق النعم الطبيعية التى ينعم بها كل سكان الجزيرة النائية . وهذا الإيمان الذى ينشده «سان ـ بيير» يمثل التيار الآخر ، الذى صاحب إلحاد «فلاسفة التنوير» فى القرن الثامن عشر ، من عقيدة متحررة من قيود الكنيسة وطقوسها ؛ وهو ماسمى بدين «جان جاك روسو» . وقد رفضته الكنائس كما رفضت إيمان «ڤولتير» بدين بلاقساوسة[٢٤] . فلماذا ينتهى مسلم مثل الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى إلى هذا الهجوم العنيف على رجال الدين ، ولاكهنوت أصلا فى دينه ؟

يكفينا ـ حاليا ـ ملاحظة الآتى :

إن كل الأفكار التى نجدها فيما أضافه المنفلوطى إلى النص الفرنسى متأثرة بمشاكل فكر ما قبل ثورة ١٧٨٩ بفرنسا . وقد مزج المنفلوطى هذا الفكر فى قصص كتبت معبرة أساسا عن مشاكل الإنسان الفرنسى بعد حكم «نابليون» . فكانت فى الترجمة العربية خليطا فريدا لفلسفة رفضت المشاعر الرومانسية ، ولكن عبر عنها فى قوالب صنعت لتمجيد هذه المشاعر ! وكان المزج بين فكر القرن الثامن عشر ومشاعر القرن التاسع عشر ، مما يبرز ويزيد من بلبلة شخصيات قصص المنفلوطى وضعفها فى الوقت نفسه ؛ تلك الشخصيات التى لاتجد فى تخبطها بين القيم الموروثة من الثقافة العربية ، وما يعرض عليها من مفاتن الحضارة الغربية ، سوى الانتحار نتيجة لتمزقها الوجدانى . فماذا بقى لها ولقراء المنفلوطى ؟ إن المنفلوطى نفسه يرشدنا إلى الحل .

لقد فضح فكره ، مرة أخرى ، بلعبته هذه ، التى تجعله يخفى بها أفكاره تحت اسم مؤلف آخر . والقارئ لايعرف ما للنص الأصلى من نصيب محدود فى «الترجمة» المقدمة إليه ؛ ولا يعرف ـ مثلا ـ أن الشخصية الشريرة الوحيدة ، فى كل ماترجمه المنفلوطى ، قد تحولت عنده ، وبسبب قلمه هو ، إلى شبه قديسة !

إنها الأميرة «بازيليد» الخائنة الحقيرة فى مسرحية «فرنسوا كوبيه» ، فى سبيل التاج ، تلك التى تحولت ، عند المنفلوطى ، إلى داعية للتحرر القومى ، فأصبحت بطلة تفضح الاستعمار وتنادى بكرامة الإنسان الحر فى وطنه المستقل . كل هذا لأنها أكدت أنها لاتخون إلا بلاد زوجها ؛ أما وطنها الحقيقى ، «بيزنطة» ، فلا يمكن أن تتخيل خيانته يوما ، ولو كان حتى عرش أجدادها الأباطرة ثمنا لخيانتها . وكأن هذه الجملة التى قالتها زوجة الأمير البلقانى ، قد طهرتها فى نظر المنفلوطى من خطيئتها الشنعاء ، فأصبحت فى ترجمته ، لاعتزازها بوطنها ، شبه قديسة للوطنية الحقة .

ولكن ، ألم تكن هذه القومية المتعصبة لمواطنيها ، من أهم ما أنتجه الفكر الرومانسى فى القرن التاسع عشر ؟

على الدارس أن يبحث عن المظاهر الأدبية لبزوغ هذه الفكرة الجديدة على المجتمع العربى المسلم ، بعد أن وجد نفسه حرا طليقا بانفصاله عن الحاكم العثمانى .. المسلم .

الهوامش :

(١) سنة ١٨٠٢ :

Chateaubriand, Le Genie du Christianisme. 1802.

(٢) يلاحظ الدارس أن أكبر وأشهر شعراء المدرسة «الرومانسية» من النبلاء ، مثلهم مثل «شاتوبريان» نفسه . ولنذكر «لامارتين» Lamartine و«هوجو» V. Hugo و«موسيه» Musset و«ڤينى» Vigny .

(٣) ارجع إلى «تناقض المنفلوطى فى قصصه» . فى مجلة **فصول (الرواية وفن القص)** ـ المجلد الثانى ، العدد الثانى ؛ يناير فبراير ـ مارس ١٩٨٢ و«مغزى» أوروبا «فى قصص المنفلوطى» ، تحت الطبع .

(٤) نشرت مع مجموعة قصص أخرى فى كتاب **العبرات** ، سنة ١٩١٧ .

(٥) مما لاشك فيه أن مثل هذه المقارنة ، ودراسة التغييرات التى طرأت على التفاصيل ، ستكون أحسن سجل لما يمكن أن يفكر فيه مثقف مثل المنفلوطى فى هذا العصر ، أمام مظاهر معينة من الحضارة الغربية ، ورغبته فى نقلها إلى قرائه بصورة «معربة» لتحويلها إلى مواقف أخرى يتقبلها مجتمع هذا العصر ، مما يشكل الصورة الحية الأمينة للإيديولوجية الاجتماعية ، بل السياسية ، للقارئ المثقف فى بداية القرن العشرين فى مصر .

(٦) ارجع إلى دراستنا السابقة .

(٧) إن هذا الشرح يدل على أن المنفلوطى كان جاهلا بتقاليد المسرح الغربى فى هذا العصر ، إذ كان للنبلاء مقاعد على خشبة المسرح نفسه ، بينما فهم المنفلوطى هذا الوجود ، على أن باريس لم يكن بها أماكن خاصة بالمسرح فى هذا الوقت ، وأن أحداث رواية سيرانو فى الفصل الأول ، تدور فى حانة أو مقهى !

(٨) حوله المترجم إلى أداة للاستعمار ، وكانت الفكرة مسيطرة عليه إلى درجة جعلته يضع كلمة «الاستعمار الأوروبى» عنوانا لأحد فصول ترجمته !

(٩) فصل «المؤامرة» ، فى رواية **فى سبيل التاج** .

(١٠) وقد ذهب الشاعر الإنجليزى «بايرون» Byron ، ضحية هذه الموجة المتعاطفة مع البلقانيين ، فقد سافر ليحارب معهم ، ولقى حتفه هناك .

(١١) ارجع إلى المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية :

François Coppée, Pour la Couronne, Paris, Alphonse Lemerre, editeur; s. d.

ويقول أحد الجند ، شارحا الموقف فى الصفحة الثانية .

Par là: C'est le Croissant; par ici, c'est la Croix.

(١٢) ولنتذكر ، مرة اخرى ، ما كان للأتراك من مكانة فى مصر ، عندما ترجم المنفلوطى هذه المسرحية . ولنذكر أن «الأميرة بازيليد» (زوجة الأب المسيحية التى تبيع وطن زوجها إلى الغازى التركى المسلم) لها بالفعل ، مكانة الأم بالنسبة للبطل ، الأمير الشاب ، الذى يضحى بحياته وشرفه من أجل وطنه . والتداخل بين الوطن والدين والأم والأب ... وزوجة الأب ، من الأبعاد التى يمكن دراستها فى هذه المسرحية . وقد زاد الأمور تعقيدا ، تحول «بازيليد» الخائنة إلى بطلة فى هذا المشهد بالذات بقلم المنفلوطى . ويثير ذلك الكثير من الأسئلة ، ويضيف إلى الشخصية ، وإلى المسرحية أبعادا جديدة : تغرى الدارس باتباع نهج الدراسات النفسية للنصوص الأدبية فى تناولها . ولسنا بصدد هذه الدراسات فى مجالنا . ويكفينا الإشارة إلى القضية وإلى ما يمكن أن يكون ـ فيما بعد ـ دراسة فى إطار دراسة «الشخصية المصرية» سنة ١٩٢٠ من خلال المنفلوطى .

(١٣) ارجع إلى فصل «الوداع» من رواية **الفضيلة أو بول وفرجينى** .

(١٤) القس عند «برناردين دى سان بيير» ، صورة عادية جدا باهتة ، لرجل الكنيسة فى قصص القرن الثامن عشر ، حيث نراه لايهتم سوى بشئون الدنيا ومصالح الأغنياء ، مما أثار ضغينة المفكرين .

(١٥) قصة «الذكرى» ، فى كتاب **العبرات** طبعة دار الثقافة بيروت ص : ٦٣ .

(١٦) ... بعد أن اهتز كيان المجتمع ، بما حدث من عظيم الأمور . لقد أطاحت ثورة ١٧٨٩ بملكية كانت المسيطرة على البلاد ، بنظام إقطاعى ومسيحى يمتد إلى ثمانية عشر قرنا . ولنتصور ما صحب هذا الزلزال من تفكك فى الكيان الاجتماعى وتحطيم للقيم القديمة ، فكان البحث عن القيمة الوحيدة التى تربط الشباب بالماضى ، وكان «نابليون» الذى أطاح بالمفكرين ، كما أطاحت الثورة من قبله بطبقة النبلاء . ولم يبق للجيل الجديد ، بعد أن أسقطت الهزيمة إله الحرب الذى سيطر على كل القيم وكل المفاهيم ، إلا التعلق بالقيمة الوحيدة التى تعلو بقوتها أى اعتبار دنيوى ، وهى العودة إلى دين الآباء : المسيحية .

(١٧) قصة «الذكرى» فى كتاب **العبرات** ، ص : ٦٩ .

(١٨) فى مؤلفه الشهير :

Voltaire: L'Essai sur les moeurs.

(١٩) **العبرات** ، ص : ٦٨ .

(٢٠) كان التطبيق القانونى لهذه الفكرة من أهم أنجازات الثورة فى نهاية القرن الثامن عشر .

(٢١) «الشهداء» فى كتاب **العبرات** ص : ٣٥ .

(٢٢) ومن أشهر ما كتب من روايات فى هذا الشأن رواية **الراهبة** «لديدرو» :

Diderot: La religieuse.

(٢٣) «الشهداء» فى **العبرات** ، ص : ٣٧ .

(٢٤) وكان هذا الرفض لوجود «رجال دين» و«قساوسة» من أسباب إعجاب «فولتير» بالإسلام .



الحكاية والواقع

مقارنة بين الحكايات الشعبية المصرية والفرنسية

غراء حسين مهنا

الحكاية هي ذاكرة قديمة تحن إلى الواقع ، وجل العناصر المكونة لها تعود ـ بصورة أو بأخرى ـ إلى حدث ما قديم ، وتتعلق بالثقافة والدين والعادات .

والحكاية تمثل ذكريات طفولة البشرية . «كان ياما كان » يذكرنا بـ «ماضى الطفولة » ، هذا الوقت المتصور خارج الزمن ،الذى يترك فينا انطباعا قديما بالخلود »[1]

إن مشكلة العلاقة بين الحكاية والواقع ليست بسيطة ، فالحكاية حدثت فى حياة الشعوب قبل أن تنتهى إلى التقليد الشعبى .

وكل إنسان يتمنى أن يعيش بضع مغامرات ، ويواجه محناً وتجارب ، ويزور العالم الآخر . وهو يستطيع أن يتعرف كل هذا عن طريق خياله ، عندما يستمع إلى حكاية ما ، فالحكاية تبعث السرور فى نفوسنا من خلال الإثارة التى تسببها لخيالنا .

والانتصار ، وتحطيم العدو ، والحب ، وتحقيق الرغبة ، كلها تعبير عن أمنيات كل واحد منا . والحكاية تهدف إلى التخلص من كل الضغوط ، دون الاكتفاء باقتراح أساليب لحل المشكلة ، فهى توحى بأن هناك حلا سعيداً «سيتحقق »[2] .

إن الحكاية مبنية على أفكار أساسية للإنسان ، فهى تثير المشاكل الإنسانية فى أشكال مصَورة ، وتكشف حقائق عن النوع البشرى والإنسان نفسه ، مثل كراهية زوجة الأب لأبناء زوجها ، وغيرة الأخوة أو الأخوات ، أو الرغبة فى إنجاب طفل . هذه المشاكل التى تثيرها هى مشاكل عادية ، ولكنها تعطيها حلولا خيالية ، «فالحكاية إذن لا تحاط بسحب من الخيال إلا لتحسنَ التعبير عن حدوثها فى الواقع »[3] .

تأخذ الحكاية المنازعات الداخلية بجدية ، فضلا عن الأحزان التى نجد أصولها فى غرائزنا البدائية . الرغبة فى أن نكون موضع حب ، وحب الحياة ، والخوف من الموت ، والرغبة فى المعرفة والكشف عن المجهول . وتهتم أيضا بمشكلة الرغبة فى أبدية الحياة عندما تُختم : «وعاشوا فى سعادة دائمة »أو «وعاشوا فى تبات ونبات ، وخلّفوا صبيان وبنات » .

ويخوض البطل مغامرات غريبة ، وتظل السعادة فى متناول يده ، بشرط أن يناضل ولا يهرب من المخاطر ، التى بدونها ، لن يستطيع أن يجد أبدا حقيقة ذاته.

والحكاية حقيقية على الرغم من كونها غير واقعية ، فأحداثها لا توجد فى الحقيقة ، ولكنها ماثلة كتجارب داخلية . ونلاحظ فى الحكاية اتجاهين إنسانيين : أحدهما يهدف إلى الصدق والحقيقة والواقعية ، والآخر يهدف إلى الغرابة والخيال .

وإذا اكتفينا بتناولها ببساطة ، فالحكاية تمتلك القليل ، الذى يمكن أن تخبرنا به عن ظروف معيشة مجتمع ما.ومن ثم وجب إجراء تحليل يتغلغل فى أعماق الحكاية نفسها : دراسة الإطار الزمانى والمكانى ، وعلاقتها بالمجتمع وبالأخلاق وبالدين وبالخيال .

إن الرغبة فى حياة سعيدة ، تسودها العدالة والحب ، تدفع الناس إلى خلق الحكايات ، لكى يهربوا من الواقع ، ويرسموا العالم كما يجب أن يكون خارج الزمان والمكان .

١ ـ الإطار الزمانى والمكانى :

إن الحكاية تؤكد أن الأحـــداث التى حــدثت «قديما» على أرض بعيدة ، ليس لها علاقة بالعالم الواقعى الذى يحيط بنا ، فالحكاية تحدث «ذات مرة» ليس فى مكان ما ، وفى مكان ما ، دائما وأبدا ، دون الاهتمام بإعطاء شخصياتها إطاراً أكثر تحديدا .

(أ) المكان : هنا وهناك :

ـ **هنا** : المكان الذى تبدأ فيه الحكاية حيث توجد عائلة البطل ، وحيث يكون المجتمع إطاراً قريباً ، معروفاً ، مألوفاً ، معتادا لنا ، كأن يكون مملكة ، أو مدينة،أو مجتمعاً ما . ولا يوجد شىء أساسى يحدث فى هذا المكان .

يضاف إلى «هنا» الاجتماعى «هناك» الخيالى ، الغريب ، الخارق للطبيعة ، المجهول .

ـ **هناك** : هو المكان الذى يحقق فيه البطل المهمات الصعبة التى فرضت عليه ، حيث تدور مغامراته وصراعاته مع العدو .

إن رحيل البطل الباحث ، يدخله فى عالم يختلف عن العالم الذى تركه لتوه ، هذا المكان ، مكان الحركة ، يحتفظ بطابع خارق للطبيعة ، فهو يُرسل البطل بعيدا لينجز أعماله «سار فى بادىء الأمر يوما بأكمله» و«سار أيضا يوما آخر»[٤] أو «الرجال الثلاثة ساروا شهورا وأعواما» ، وأيضا «سار شهورا وعبر بحارا»[٥] .

يترك البطل منزله ويبدأ بحثه ، فيركب الهواء ، ويعبر البحار والجبال ، وينزل تحت الأرض . إن الحدود التى تفصل بين هذين العالمين حددتها أنواع مكانية ، كما أن رحلة البطل قد تكون أحيانا هوائية،أو تحت الأرض،أو مائية .

١ ـ السماء : فى هذا العالم الخيالى يستطيع البطل الطيران بتحوله إلى طائر (أو حمامة) ، فبطلة الحكاية (نموذج رقم ٢١) تسافر وهى طائرة . وهذا تصوير للسمو والحرية . وعند باشلار Bachelard يغدو الخيال الهوائى استجابة إلى الانطلاق ، والازدهار ، وهو يتجسد فى حلم الطيران .

إن صورة الطيران والصعود فى الفضاء معروفة فى كل المستويات الثقافية القديمة . وفى هـــذا العالم الخيالى ، يتلاشى الوزن ويصبح الجناح أداة الصعود الأولى : الأمير Courbasset كانت له أجنحة «يضعها على مائدة صغيرة عندما لا يكون متحولا إلى غراب»[٦] .

ويتصرف الجسد الإنسانى على أنه روح : «وعلقت الشنطة فى رجل ، وصعدت على أجنحته ، وطار الاثنان معاً»[٧] .

٢ ـ العالم السفلى : بطلة الحكاية المصرية : «البنت التى تزوجت كلبا» تعيش مع زوجها ملك العالم السفلى . ولكى يزورها أهلها عليهم أن يضربوا الأرض بعصا سحرية ، وتنشق فتحة يدخلون من خلالها .

٣ ـ الجبل : هو نقطة التقاء السماء والأرض . وبطل الحكاية الفرنسية «Norouâs» يتسلق الجبل ليصل إلى مقر الهواء . والجبل عائق لأن صعوده صعب . وهو مجاور للسماء ،ويشارك فى الرمز المكانى للصعود (السمو ـ العلو) ، وهو بعيد : «الـ Renarde (زوجة الثعلب) كانت ساحرة تعيش بعيدا ، بعيداً جدا ، فى الجانب الآخر من الجبل» .

٤ ـ الشجرة : إن بطل الحكايات يسكن الشجرة (ست الحسن والجمال التى ربّاها الصقر والطاووس تعيش فوق قمة شجرة) ، أو يوجد على شجرة (كبطلة حكاية «الليمونات الثلاث») .

وتركز الحكايات أحيانا على شجرة ذات فاكهة ذهبية ؛ فـ«شجرة التفاح» كانت تحمل قديما تفاحة ذهبية ،[٨] أو ذات أوراق عجيبة . وتوجد عندئذ هذه الشجرة فى بلد بعيد يحرسها الذئاب والأسود . ولكى نقطف ثمارها ، يجب أن نواجه هذه الحيوانات المتوحشة ، حراس الشجرة ، ونقتلهم (شجرة الليمونات الثلاث) .

والشجرة يمكن أن تكون أيضا رمزا للتجديد الدورى : بدلا من فتاة الليمونات الثلاث الجميلة (الربيع) ، التى تنتظر عودة الأمير إلى الشجرة ، جلست عجوز قبيحة (الخريف) تقول الفتاة فى الحكاية الفرنسية : «إنها الشمس ، والهواء،والمطر،والسفر،هى التى غيرت من شكلى»[٩] .

وأحيانا تكون الشجرة رمزا للخلود ؛ ففى المكان الذى دفن فيه خروف Annette الصغير الأسود الذى قتلته زوج الأب ، «نمت شجرة عالية جدا لا يمكن الوصول إلى أغصانها حتى بأطوال سلم ، وملساء جدا لدرجة أن أحدا لا يستطيع تسلقها ، والوصول إلى نصف جذعها»[١٠] . وفى الحكاية المصرية أيضا نجد أن بقرة «سلسلة» وأخيها المدفونة تحت الشجرة كانت تقدم لها صينية مليئة بالطعام . وفى الفلكلور نجد

الجمع بين شجرة الحياة وشجرة الموت ، وعند Bachelard نجد الشجرة خالدة ، أقوى من الزمن .

إن الشجرة المواسية ، مصدر الحياة والشباب ، هي أيضا ملجأ البطل : «عند دخول الليل ، توقف عند حافة شجرة تين كي ينام . ولقد حمته شجرة التين تماما من البرد»[11] . الشجرة إذن حامية . «ومرجان ، العبد ، شعر بالتعب واستراح ، تحت شجرة ونام ، بعد أن ربط حصانه في جذرها» . الجذر بالنسبة إلى باشلار هو «سند» الشجرة ، وهو في الوقت نفسه قوة حفظ وقوة نافذة»[12] .

والفلكلور لا يذكر التفاصيل كثيراً ، وقد يذكرها نادرا . ولكن أحيانا تذكر أنواع الشجر ، فنجد شجرة التفاح والتين والنخيل والعنب أو شجرة الورد . ويمكن أن تكون الشجرة أيضا مانحة للجمال ، كالشجر الذى قابلته ست الحسن فى طريقها ، روته ، فأعطتها كل شجرة شيئاً :

- قالت شجرة الفل : «يجعل بياضي في وشك» .
- وقالت شجرة الورد : «يجعل حمارى فى خدك» .
- وقالت شجرة الزيتون : «يجعل سوادى فى عينيك» .
- وقالت النخلة : «يجعل طولى فى شعرك» .[13]

وفى التصوير المصرى القديم نجد صورة «شجرة الحياة» التى تخرج منها الأذرع الإلهية محملة بالهبات تصب فى إناء ماء الحياة»[14] .

وفى الحكايات ، توجد الشجرة غالبا إلى جوار نبع ، أو عين ماء . وهذا هو مكان التقاء الجميلة وأميرها . وفى فرنسا ، فى الماضى ، كان الفتية والفتيات الذين يرغبون فى الزواج خلال العام ، يحتكون بشجرة سنديان ، أو يقومون بالدوران ثلاث مرات ، دون ضحك أو كلام ، حول أشواك Breil فى Manioc- Sous- Bécherel . ويضيف Sébillot «فى Sainte- Savine ، بالقرب من Troyes ، كانت الفتيات اللاتى يرغبن فى الزواج خلال العام ، يرمين دبوسا على ربوة ، تستخدم قاعدة للصليب ، أو يضعن ترابا على أحد ذراعيه»[15] .

هذا الجمع بين الماء والشجر نجده فى مثال آخر :

«فى منطقة الـ Oise ، يبل فى مياه عين Saint Servien خيط أحمر ، يعلق فى شجرة ، للشفاء من الحمى»[16] .

ولكى تختبر الفتاة إخلاص خطيبها تطلب منه أن «يحملها على ظهره حتى الربوة ، حيث توجد شجرة السنديان»[17] .

وأحيانا يجمع بين عبادة الأشجار والعيون . ففى Picardie، لا يكون الحج إلى العين مكتملا إلا إذا «أوثق كل من القدر والسحر والحمى بوثاق من الخشب ، مصنوع من الخيزران أو الحشائش»[18] .

وفى مصر ، يكون لقاء الأحبة غالبا تحت شجرة . كما تستخدم بعض الأوراق فى شفاء الأمراض : كأوراق الجوافة للسعال ، والنعناع للمغص .

٥ - الغابة : يمر البطل فى كل مكان تقريبا ، وسفره أكثر الأسفار طولا وأبعدها مسافة ، فهو يعبر الغابة ، مكان النفى والتجربة ، وتكون غالبا مظلمة مليئة بالحيوانات المفترسة : «فى أثناء سيره فى الغابة ، رأى أسداً قادماً من بعيد»[19] .

وتوجد الغابة على مسافة غير محددة ، بعيدة جدا غالبا . وهكذا فإن ماريانت Mariannette التى تركتها زوج أبيها فى الغابة ، تحملت آلاما كثيرة ، ولم تستطع التخلص منها ، فالغابة إذن هى المكان الذى يواجه فيه البطل الأخطار ويتغلب على الصعاب .

ومنذ قديم الزمان والغابة صعبة الاختراق ، حيث يضل المرء الطريق . وهى ترمز إلى العالم الخفى المظلم للاشعور . وهى «المكان الذى نواجه فيه الظلام الداخلى ونتغلب عليه ، وحيث نكف عن الشك فى حقيقة أمرنا ، وحيث نبدأ فى فهم ما نريد أن تكون»[20] .

٦ - الصحراء : توجد فقط فى الحكايات المصرية .

٧ - العالم المائى : فى الحكاية المصرية «**لغة الحيوان**» عاش البطل بضعة أيام فى مملكة فى أعماق البحر .

وفى الحكايات عموما يكون الماء نبعا أو عينا ، ونادرًا ما يكون بحرًا أو نهرًا . فبطل «الثلاث برتقالات» قرر ألا يفتح البرتقالة الثالثة إلا إذا كان بالقرب من حافة عين . وفى الحكاية المصرية قرر الشاب ألا يفتح الليمونة الثالثة قبل أن يصل إلى نبع .

إن ماء النبع أو العين صاف ، يعكس الصورة كمرآة . وفى الحكاية نفسها :

«نظرت العجوز فى ماء النبع ، ورأت صورة جميلة تنعكس على صفحته» .

وترتبط صورة المياة الصافية ، عند باشلار ، أو المرآة ، بعقدة النرجسية . أما مياه الأنهار فلا حياة فيها عند إدجار بو Edgar Poe ، وهى جوهر رمزى للموت (النهر - فى الحكاية - «لا توجد به أسماك») . والمياه تصبح هى نفسها دعوة إلى الموت : «أراد جوزيف أن يعبر النهر ، ولكن الماء اتسع فجأ وابتلع جوزيف المسكين . ومنذ ذلك اليوم ، والنهر ملئ بالأسماك» .

أما عن مياه الآبار فهى مياه سحرية ، فقد أنزلت الغولة ست الحسن والجمال فى البئر ، وقالت :

«يا بير يا بير املاها
دهب وحرير كتير»

ونالت الأخت الشريرة هبات عكسية :

«يابير يابير املاها
تعابين وصراصير كتير»

وصورة أخرى تقدمها لنا المياه التى تحمل وتنقى : مرجان ، العبد الأسود ، نزل يوما ليستحم فى نبع ، وخرج كله أبيض اللون إلا من علامة سوداء بقيت فى وجهه . هذا الرمز يمثل «الروح التى تسكن جسداً استهلكته أعمال التجسد المتنبية ، وتغطس فى المياه الأم لتكتسب جسدا جديدا تستكمل من خلاله تطورها»(٢١) .

ويجد باشلار فى الماء أكثر المواد نقاء ؛ لأنه يقدم رمزا طبيعيا للطهارة . والمياه الصافية توحى بحلم التجدد ، وتكسب الوجه شبابا . وهكذا فإن الماء يصبح بطلا للرقة والطهارة .

«نقية وصافية هى أغنية النهر. فإن صوت مياهه يأخذ فى الواقع صوراً طبيعية للنقاء والصفاء» .(٢٢)

والعين تفيض خمرا(٢٣) ، وماء «جزيرة Cacafouillat خير علاج للعيون . والملك ، فى الحكاية المصرية ، يسقط مريضا ويطلب من أزواج بناته «ماء الحياة» . وفى فرنسا نجد أن «عدد العيون والأنهار الشافية جدير بأن يؤخذ فى الحسبان . وتوجد أيضا عيون لها تأثير طيب على الحب ، كما توجد مياه أخرى تنطوى على خصائص فى الطب الشعبى»(٢٤).وفى الأسلام نجد بئر زمزم الشهيرةفى مكة .

وتكون المياه أحيانا خلاقة ، أى مصدرًا للحياة ، وجوهرًا للسحر والطب ؛ فهى تشفى ، وتضمن الحياة الأبدية . وهى فى هذه الحالة صعبة المنال ، وتوجد فى أراض لا يمكن الوصول إليها . وتكون أحيانا أخرى مدمرة ، تؤدى إلى الموت .

وإذا قمنا بدراسة تنقلات الأشخاص الإرادية أو اللا إرادية (التحركات المكانية) ، فإننا نلاحظ أن البطل والأميرة هما الوحيدان اللذان يمكنهما السفر . وتأخذ رحلاتهما اتساعًا مكانيًا ، ويكون المكان بالنسبة إليهما ممتدا ، فى حين أن الشخصيات الأخرى تكون غالبًا ساكنة ، وتتحرك فى مساحة أقل ، ولا تترك الـ **«هنا»** لتذهب إلى الـ **«هناك»** المجهول . ويقابل البطل فى طريقه الشخصية المانحة ، والشخصية الشريرة ، والبطل المزيف . أما الشخصية التى ترسل البطل بعيدا فتكتفى بفرض السفر عليه .

الشخصية المعتدية
هناك
البطل المزيف
الشخصية المانحة
ذهاب
عودة
هنا ← الشخصية المرسلة
هنا

تنقلات الأشخاص

٢ ـ الزمان : غير محدد ، ودائم : «وتبع ذلك حرب دامت أكثر من مائة عام ، وستظل دائما بين ملك الفرنجة وملك النورمانديين»(٢٥) . وحوادثه دائما ممكنة حاليا . وتختصر مدته (أفرغ الغربان حمولة خمسين عربة سماد فى ساعتين) ، وقد تطول (Louizik)؛ فالأعرج انتظر زوج أخته الملاك مائة عام أمام باب القصر) تبعا لا حتياجات النص . وهناك تتابع لليل والنهار .

(أ) النهار : يكون مليئا بالضوء والنور ؛ وهو لحظة الوصول إلى الهدف :

«أردف الأمير : عندما يجىء النهار سنحاول الوصول إلى القصر . قد نكون عند نهاية متاعبنا» .(٢٦)

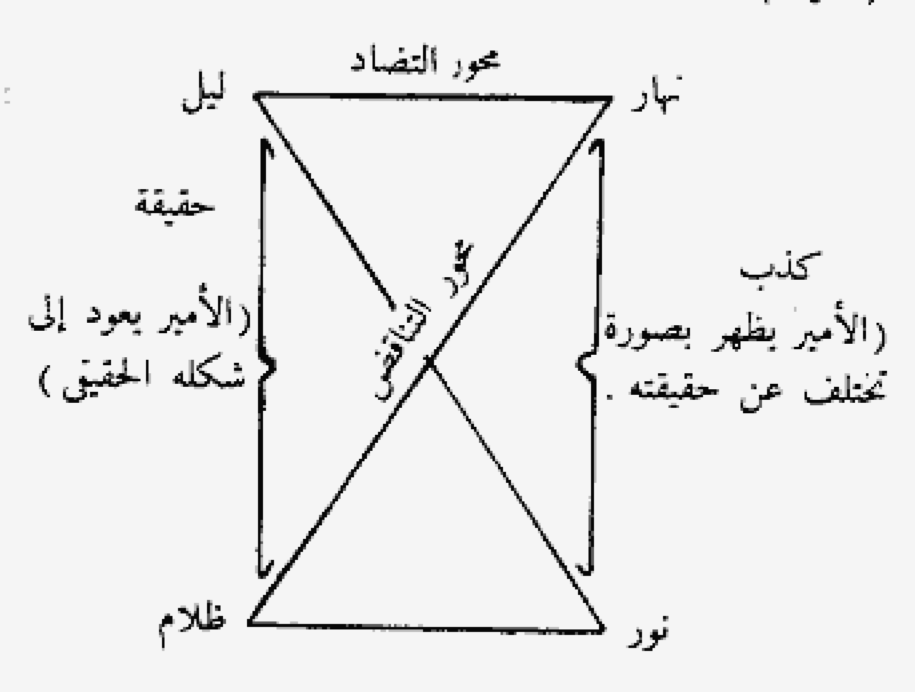
(ب) الليل (أو ساعة الغروب) : يترك كثيرًا من الاثار المخيفة .

وفى الحكايات تعنى ساعة حلول الظلام موت الآمال : «ذات مساء ، لم يستطيعوا الذهاب بعيدا أكثر من ذلك ، فناموا وهم يطلبون الموت» .(٢٧)

ولا يشق «الفق» الحائط ، ولا يهدد كشكول دهب إلا فى أثناء الليل ، وفى الحياة العادية لا نسمح للأطفال بمغادرة المنزل فى المساء .

وتحدثنا Krappe عن معتقدات شعبية تقول ، إن الله عندما خلق النهار ، وهو شىء جميل مفيد ، أراد الشيطان أن يقلده ، ولكنه لم يستطع إلا صنع الليل ، وهو شىء لا يضاهيه ، كما أنه ضار .

ولكن يوجد استثناء واحد فى نموذج حكاية «البحث عن الزوج الضال» ؛ فالأمير المسحور (أو الزوج ـ الحيوان) لا يعود إلى جماله (شكله الإنسانى) إلا فى أثناء الليل (حقيقة) .



ودراسة الزمن تمكننا من ملاحظة أشكال عدة :

١ ـ زمن الغياب : وهو سفر البطل للبحث (إحضار البرتقالات الثلاث ، أو الليمونات الثلاث ، أو البحث عن

دواء غريب) أو للحج (فى بلاد الحجاز) . وأحيانا يسافر للحرب .

٢ ـ الزمن الخيالى : وبالرغم من أن الـ «**هناك**» يقع بعيدا جدا فإن المسافة يمكن اختصارها بتقصير خيالى للمدة ، تحققه سرعة غريبة للأدوات الناقلة (الحصان أو الخاتم أو الشعرة السحرية) . وهكذا ينجز البطل رحلته التى تستغرق عادة عدة شهور ، فى ثانية واحدة .

٣ ـ الزمن المرن : لا يغير شيئا ، فالأيام تمر ، والسنوات تتعاقب ، ومع ذلك يحتفظ الأشخاص بشبابهم وجمالهم ، ولا يشيخون أبدا : عاشت الأميرة مائة عام دون أن تشيخ ، واستغرقت رحلة البطل سنوات . كل شىء يبقى كما هو .

٤ ـ الحكايات الشعبية غير تاريخية : لأن الذاكرة الشعبية لا تستطيع الاحتفاظ بشىء غير الشخصيات النمطية (Archétypes) :

«إن ذكرى حدث تاريخى أو شخصية حقيقية لا تعيش أكثر من قرنين أو ثلاثة فى ذاكرة الشعب . وهذا يرجع إلى أن الذاكرة الشعبية يصعب عليها الاحتفاظ بالأحداث «الشخصية» والوجوه «الحقيقية» . فهى تعمل وفقا لهياكل مختلفة ، وأنواع بدلا من أحداث ، وشخصيات نمطية بدلا من الشخصيات التاريخية» .(٢٨)

٢ ـ الحكاية والمجتمع :

الحكاية الشعبية تحمل علامة المجتمع الذى تنشأ فيه ، وتتعلق العناصر المكونة لها بالثقافة والعادات . وهى تحمل معنى للمجتمع الذى يعبر عنها وتعبر عنه .

وفى كل البلاد تعكس الحكاية الشعبية النظام بدرجاته وطبقاته ، وتكشف بوضوح عن تصرفات الرؤساء ومشاعرهم تجاه مرؤوسيهم . ففى الحكاية الفرنسية «فى زوجة الحطاب ودراهم الشيطان الثلاثة» ، عندما علم الملك بأن الساحرة وعدت ابن الحطاب بأنه سيتزوج ابنته ، خطف الطفل وتركه فى النهر . وفى الحكاية المصرية ، تخلص الملك من مرجان العبد للسبب نفسه . وفى حكاية «**الشاطر حسن**» غضب الملك من ابنته الصغيرة لأنها تريد الزواج من البستانى ، وهو لا يوافق على «مثل هذا النسب» .

وتتحدث الحكايات عن الثورة ، وليس الخضوع . وغالبا ما يكون البطل من طبقة بسيطة ، يرفض قدره ، ويرتفع إلى أعلى درجة فى المجتمع ؛ فرجان العبد وابن الحطاب يتمكن كل واحد منهما من الزواج من ابنة الملك .

وتقدم الحكايات الشعبية تقاليد قديمة حفظها الشعب . وهناك عدد كبير من الدلائل على وجود علاقة قوية بظروف المعيشة فى كل مجتمع :

١ ـ عادات الضيافة : فى الحكاية المصرية «الأمير المسحور» ، ترفض البطلة أن تأكل أو تشرب عند الناس الذين قضت الليلة بمنزلهم ؛ لأن المشاركة فى تناول الطعام عند العرب تشكل ارتباطا .

«من يشترك مع بدوى فى أقل قدر من الطعام ، أو يشرب رشفة من لبنه ، لا يخشى عدوانه ، ويستطيع دائما التأكد من مساعدته وحمايته له» .(٢٩)

والمصريون ، بصفة عامة ، يحسنون استقبال الضيف ، ولا يرفضون أبداً تقديم يد العون لمن يطلبها ؛ فالصباغ وبائع الأقمشة وحتى الأمير وافقوا على إيواء كشكول دهب .

٢ ـ العمل اليومى : فى الحكايات المصرية التى تناولها البحث ، نجد البائع والطحان والخباز والحطاب والبستانى والفلاح . فى حين لا توجد مثل هذه الدقة فى الحكايات الفرنسية ؛ إذ هناك «رجل» أو «أب» ، وأحيانا راعى غنم أو حارس فى غابة أو مزارع .

٣ ـ أهمية التحية : فى الحكاية المصرية تقول الغولة للشاطر حسن : **«لولا سلامك سبق كلامك لكنت كلت لحمك قبل عضامك» . هذه الصيغة توجد كثيرا فى الحكايات المصرية . وهذه العبارة التقليدية تركز على أهمية إلقاء التحية وفقا لتعاليم الإسلام ؛ ففى الريف ، من يلقى السلام على مجرم لا يخشاه (وبخاصة إذا رد هذا الأخير السلام)** .

٤ ـ فضول المرأة : تبدو المرأة فى الحكايات كثيرة الكلام ، لا تكتم الأسرار ؛ ففى حكاية «**البحث عن الزوج الضال**» ، تفضى المرأة بسر زوجها ، وترتكب المحظور بفعلها هذا . وفى حكاية «لغة الحيوان والمرأة الفضولية» ، يرفض الزوج أن يطلع زوجته على سره ، ولهذا فهى تتركه وتذهب إلى أهلها (الحكاية المصرية) أو يفرض عليها سلطته ، تلتزم الصمت (الحكاية الفرنسية) «وبعدها لم تعد ترغب أبدا فى حثه على الكلام» .

٥ ـ الزواج يشفى ويواسى ويجعل المرء سعيدا ؛ فقد نصح رجل حكيم السلطان أن يزوج ابنه بعرور لكى يتمكن من الكلام . وفى الحكاية الفرنسية ، قال الغراب للفتاة : «يا آنستى الجميلة ، إذا أردت أن يعود النظر إلى والدك فيجب أن تتزوجينى» .

وفى الحكايات ، ترغب فى إزالة الحواجز الاجتماعية ؛ فالبطل يريد الوصول إلى ابنة الملك . ويجب على الرجل أن يحمى المرأة ، وأن يبرهن على قوته البدنية ، أو مهارته ، أو ثرائه .

وأحيانا يكون هناك فهم غير كامل لمشاعر المرأة ، فيكفى أن يختار الرجل أو يبدى درجة كافية من الحب كى توافق المرأة على الزواج منه . ونوع الحب الوحيد المعروف هو «الحب الفجائى» وهو لا ينتج أبدا عن معاشرة طويلة عميقة ، ولكن

يصرح به لمجرد معرفة المزايا التى يتصف بها الطرف الآخر. والرجال والنساء يحبون من النظرة الأولى.

وتستخدم المرأة الحيلة للزواج من الرجل الذى تحبه ، فى حكاية «الأمير المسحور» المصرية ، تصطنع المرأة عدم القدرة على الكلام لكى ترفض من يتقدم لطلب يدها.

٦ ـ إن سيطرة المرأة تصور على أنها ضارة: فتشتمل الحكاية على سخرية من المرأة التى تمتلك سلطة تماثل سلطة الرجل ، فليس عليها أن تناضل مثله التقاليد المعارضة للمجتمع. فى الحكاية المصرية «الأخوان». ليس الملك إلا امرأة متخفية. وعندما يعلم الرعية بالخدعة ، يرفضونها بالرغم من الجهد الذى تبذله لإرضائهم.

٧ ـ كانت الحمامات الشعبية كثيرة فى مصر. لذا نجد بطلة حكاية «الأمير المسحور» تدخل حماما شعبيا لتستحم. ومازال هناك بعض الحمامات الشعبية إلى اليوم.

٨ ـ الأعياد: فى الحكاية الفرنسية «الخاتم» قالت أم جيوفانى له: «اليوم عيد ، هيا بنا لنبيع دجاجتنا ونحصل على نقود». وفى الحكاية المصرية «الفتاة التى تزوجت كلبا» طلبت الزوجة من زوجها أن يذهب ليكسب نقوداً أكثر يشترى بها لابنته ثوب العيد». فبالرغم من الفقر ، يفرح الناس بالعيد ، ويرتدون الملابس الجديدة ، ويأكلون طعاما جيدا ، أو يكسبون نقودا أكثر. ويصنعون الحلوى كذلك. ذهب بانيست ليلة العيد إلى أخيه وقال له: «غدا عيد ، هل يمكنك أن تعيرنى نقودا ، لأصنع حلوى لأطفالى ليحتفلوا ولو مرة واحدة»[٣٠].

وتصور الحكايات الشعبية تقاليد قديمة احتفظ بها الشعب ، تعبر عن أفكار ، كما تلعب دورا اجتماعيا مهما ، فهى مرتبطة بالعمل الجماعى ، وتملأ أوقات فراغ الجماعات. فالحكاية ـ أولا ـ هى تفكير المجتمع الذى ينعكس على نفسه.

٩ ـ أكل لحوم البشر: يترك عصر ما قبل التاريخ بصماته على الحكايات ، فنجد آثار العصر الطوطمى والجريمة الطقوسية. وفى الحكايتين ، المصرية والفرنسية ، (نموذج الحكاية رقم ١٤) «أمى قتلتنى ، وأبى أكلنى» ، تكره الأم الشريرة (أو زوجة الأب) أحد أطفالها ، فتقتله ، وتضع جثته لتنضج على النار ، ثم تقدمه إلى الأب فى العشاء.

٣ ـ الحكاية والأخلاق: إن الحكاية الشعبية «درس فى الأخلاق» ، كما أنها تعبير عن «الفكر الساذج» ، فهى ليست مجرد تسلية ، إذ تشتمل على حكمة تدعونا إلى فعل الخير وتجنب الشر. وهى لتكرارها عبر القرون ، صارت محملة بمعان ظاهرة وغير ظاهرة. فهى تتوجه إلى كل مستويات الشخصيات الإنسانية ، ناقلة رسالتها بطريقة تؤثر على عقل الطفل والرجل معا فالحكاية نوع من التفكير الجماعى ، يمثل الصراع بين الخير والشر ، ويشتمل على دوافع فولكلورية عن الفتاة المضطهدة ، والحب المنقذ ، أو الحامى المجهول ، ويجسد الخير والشر فى شكل أشخاص وفى أعمالهم. وهذا «الصراع بين الخير والشر هو الذى يضع المشكلة الأخلاقية التى يجب على الإنسان أن يناضل من أجل حلها»[٣١].

وتنتشر الرذيلة فى الحكايات انتشار الفضيلة ، وتصور فى كل أشكالها ، ويرمز إليها بقوة السحرة ، أو بقسوة زوجة الأب ، أو بوحشية الذئب. وأحيانا تنتصر الرذيلة ولكن لفترة وجيزة ، ففى حكايات كثيرة ينجح الشرير لمدة من الزمن فى شغل مكان البطل: الأميرة الشريرة تنتهز فرصة غياب الأمير ، وتزعم أنها فتاة الثلاث برتقالات ، ولكنها تغير شكلها فتصبح قبيحة وهى تنتظر عودته. أما زوجة والد ست الحسن والجمال فلقد أخذت مكانها بزواجها من ابنها نفسه.

وللحكاية مدلول أخلاقى ، لأن الشرير يعاقب فى نهايتها ويقتنع "بأن الجريمة لا تفيد فاعلها. ولذلك فإن الأشرار ، فى الحكايات ، يخسرون دائما"[٣٢].

ومن الخصائص الرئيسية للحكاية أنها رد فعل للظلم الواقع على المضطهدين ، إنها بيئة يسيطر فيها السادة ويحققون رغباتهم. ويوجد دائما من يساعد البطل فى هجومه أو دفاعه. وهذه المساعدة هى الفضيلة الرئيسية التى تفوق كل النزعات الأخرى. فالقوى الخارقة للطبيعة تساعد الضعيف والفقير والطفل.

وتدين الحكاية الغرور والحسد والتكبر. وتمتد المشاعر لتشمل كل الكائنات خصوصا الضعفاء والمستعبدين ، وتصل أيضا إلى الحيوان والنبات.

والأمير الشاب فى الحكايات ، لا يأخذ ملك والده بالقوة ، ولكن عليه أن يخوض تجربة ، فإذا نجح فيها أصبح كل شىء ملكا له ، فيكسب الزوجة والعرش:

> **«عندما يبلغ الطفل السن المناسبة أو عند البلوغ ، يرغب الأب فى أن يثبت ابنه رجولته. وعندئذ يراه جديرا بأن يخلفه»[٣٣].**

واعتلاء العرش ، وزواج الحب من الأميرة الجميلة ، هما رمز «الوصول إلى الاستقلال الحقيقى ، وتحقيق الذات الكامل»[٣٤].

أما الحكايات «غير المنطقية» ، حيث لا توجد مواجهة بين الطيب والشرير (البحث عن الزوج الضال ، شعرات العفريت الثلاثة ..) ، فهى لا تقترح اختياراً بين الخير والشر ، ولكنها تجعلنا نعتقد أن الضعيف يمكنه أن ينجح فى الحياة.

وثمة حكايات مصرية أخرى تكون بمثابة أمثال ، كـ: «إعمل الخير وارميه فى البحر أو «اللى فى علمه يتمه» ، أو «الفرح فرح أبونا والغرب يطردونا».

إن شخصيات الحكايات وأحداثها تجسد الصراعات الداخلية وتصوراتها ، ولكنها توحى إلينا فى الوقت نفسه بكيفية

حل هذه الصراعات ؛ ولأنها تقدم إلينا فى صورة بسيطة ، مألوفة . فالحكاية : «تطمئن وتعطى الأمل فى المستقبل وتعد بنهاية سعيدة»[٣٥] .

وعلى العكس من الفابولا تترك لنا الحكاية اتخاذ القرار دون أن تفرضه علينا ، ورسالتها يمكن أن تخفى فى طياتها حلولا ، ولكنها لا تعبر عنها صراحة بل تترك للخيال اتخاذ القرار .

أما حكايات «المواعظ» فهى موجهة للأطفال والكبار على حد سواء . ولكى تلفت الحكاية انتباه الطفل يجب أن تثير خياله وتساعده على تنمية ذكائه ، وأن تتمشى مع اهتماماته وتطلعاته . إن عليها أن تعطيه الثقة بالنفس وبالمستقبل .

ويحتاج الطفل إلى تربية تظهر له مزايا السلوك الأخلاقى «ولا يكون ذلك عن طريق القواعد الأخلاقية المجردة ، ولكن بتصويره أشكالا ملموسة للخير والشر ، تكتسب بالنسبة إليه معناها الكامل»[٣٦] . والحكاية تزوده بهذا المعنى .

وتتعرض الحكاية لمشاكل وجودية فى عبارات موجزة دقيقة ، فهى تبسط الأمور ، وترسم نماذج الشخصيات . وهى تقدم للطفل ، بشكلها وهيكلها ، صورا يستطيع أن يدمجها فى أحلامه .

والحكاية تفتح مجالات جديدة لخياله ، وتحدثه عن مشكلاته النفسية الخاصة (التنافس بين الأخوة ، النزعة النرجسية ، رفض الارتباط الطفولى وتأكيد الذات) فيستطيع الطفل أن يفهم أكثر ما يدور فى لا شعوره . وهكذا تسهم الحكاية فى تعليم الطفل فى إطار ترفيهى ، وتوضح له المعلومات عن نفسه . ويجد الطفل فى الحكاية خيالا يتفق مع ما يدور داخله . وتضعه الحكاية أمام جميع الصعاب الرئيسية التى يمكن أن يقابلها فى الحياة : فهى تبدأ أحيانا بموت الأم ، أو تصور البطل يعيش فى ظروف صعبة . وكما يجد الطفل نفسه منبوذا ، فإن البطل يستكمل طريقه وحيدا (كشكول دهب وماريانت) .

ونهاية الحكاية سعيدة دائما ، مما يعطى الطفل الأمل فى غد مشرق يكون الملك فيه له . وهى تعده بالنصر ، وتقول له إن هناك قوى سحرية ستساعده . ولكن على الطفل أن يخاطر ويناضل . ويخوض تجارب لتحقيق تطلعاته ، وهو لا يستطيع الوصول وحده ، بل يحتاج إلى أدوات مساعدة ، وإلى عون الآخرين ، الأكثر قوة وثراء ، أو الأكبر سنا ، ويكون عليه أن يخضع لمطالبهم ؛ فبطل الحكاية تساعده شجرة أو حيوان ما ، وكلها أشياء يشعر الطفل بقربها منه أكثر من البالغين .

ويرى فرويد أن الانسان لا يستطيع أن يعطى معنى لوجوده إلا إذا ناضل فى شجاعة ما يعتقد أنه «ظلم ساحق» . وهذه هى الرسالة التى تحاول الحكاية أن توصلها إلى الطفل بطرق عدة .

ويحتاج الطفل إلى التشجيع ، وإلى أن يتصور أن فى إمكانه أنه ينجح يوما ، وأنه عندما يكبر ويعمل سينتصر ، وأن لآلامه مكافأة فيما بعد ، وأن دموعه ستجف .

إن الحكاية تطمئن ، وتواسى ، وتجعلنا أكثر تفاؤلا . فهى تعلم الطفل الكفاح ليعطى معنى للحياة ، وتطلب منه ألا يخشى الوحدة . فالطفل الذى لا يكبر فى كنف أسرته ، وفى قلب منزله بين أهله ، يتعلم أن يغامر وحيدا . إنه يعرف الاستقلال ، ويفقد الخوف من الفراق .

وليس الانتصار النهائى للفضيلة هو الذى يضمن أخلاقية الحكاية ، ولكن تقمص الطفل للبطل فى تجاربه ومشاركته لآلامه وانتصارهما معا على الشر .

وتشفينا الحكاية من يأس عميق ، وتحمينا من خطر داهم ، وتثرى تجارب الطفل :

«إن سرد حكاية ، والتعبير عن كل الصور التى تشملها، هو زرع حبات ، ستثمر بعضها فى عقل الطفل ، بعضها يبدأ عمله فورا فى شعور الطفل ، وينمو بعضها الآخر فى اللاشعور . وتثبت حبات أخرى طويلا إلى أن يصل عقل الطفل إلى درجة ملائمة نموها ، ولن يكون لحكايات أخرى أية جذور . ولكن الحبوب التى وقعت على الأرض المناسبة ستنتج ورودا جميلة وأشجارا صلبة ، أى أنها ستعطى القوة لمشاعر مهمة ، وستفتح مجالات جديدة ، وستغذى الآمال ، وستنقص من الأحزان ، مما يثرى الطفل الآن ودائما»[٣٧] .

والحكاية الشعبية ليست مصدر تعليم الأخلاق فحسب ، ولكنها أيضا تشعل الخيال ، وتوقظ الأحاسيس .

وكلمة «morale» لها معنى مزدوج ؛ فالحكاية درس فى الأخلاق ، وتعبير عن الفكر الساذج :

«نستطيع القول إن عقلية الحكاية تمارس نشاطها فى اتجاهين : فهى تفهم الكون وتتعامل معه على أنه واقع ترفضه لا يتفق مع نظرتها الأخلاقية للأحداث من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقترح عالما آخر تختاره ، عالما يرضى كل مطالب الفكر الساذج»[٣٨] .

والحكاية مخالفة للعقل ، وعالمها بعيد عن المنطق ، وسلوك شخصياتها غير معقول؛ فهى عالم خيالى يستطيع أن يخترق دون عقبات وينسى أى قانون .

والحكاية الشعبية رد فعل للحياة العادية ؛ فنحن نحب أن نصور المغامرات السيئة للأشخاص الذين نكرههم أو نخشاهم : عقاب الأقوى أو الأغنى أو الحيوانات المفترسة .

والحكايات تسخر من الغزاة دائما ؛ فالشاطر محمد ينتصر

على الخواجة ويخدعه. والضعيف يرغب فى أن يصور الأهمية التى يمكن أن تكون له، ويريد أن تجعل له قيمة.

ونجد فى هذا الفكر قانون التعويض العقلى الذى وضعه كثير من علماء النفس؛ فالرغبة التى لا يمكن أن تتحول إلى فعل واقعى تنتقل إلى عالم الأحلام والخيال.

والحكاية تلغى نظرية الوزن (فالبطل يطير على حصانه أو يرتفع إلى السماء) وتمارس الأعمال فيها فى سهولة وسرعة مدهشتين، فتنتقل القصر إلى وسط البحر، وتبنى آخر، أو تحمل خمسين عربة من السماء فى يوم واحد، ويغير الأشخاص أشكالهم ويتحولون إلى حيوان أو نبات.

وكثيرا ما يحتفظ جزء من جسم الانسان المتوفى (عظامه غالبا) بالعنصر الأساسى للحياة، ويغنى شكواه ويتهم القاتل (نموذج الحكاية رقم ١٤: «أمى قتلتنى، وأبى أكلنى»). ولا يأخذ الجسم أشكالا جديدة فقط، بل نسبا مختلفة أيضا:

فالشاطر حسن يقابل: «ماردًا له ضبة فى السماء، وأخرى فى الأرض»، وتشرب العنزة ماء البحيرة كله.

ظلم، وألم، وخوف، وبؤس.. هذه الأشياء كلها توجد فى الحكايات كى «تلغى» و«تحل»، وفقا لمنطق الفكر الساذج؛ فكل الفتيان يتزوجون من أميرات، وكل زوجات الأب يعاقبن، والأضعف والأصغر والأفقر يحصل على نقود أو يمتلك الخاتم السحرى.

ويفعل أشخاص الحكايات ويصدقون ما يقال لهم فى سذاجة بالغة. إن صفات كائن ما تنتقل دون أية صعوبة إلى كائن آخر من طبيعة مختلفة؛ فالصقر والطاووس قاما بتربية ست الحسن، وأطعمت البقرة اليتامى.

إن شخصيات الحكاية ومغامراتها ليست منطقية حقيقية إذن، ولكنها ترضينا؛ لأن الأشياء تحدث فى هذا العالم الخيالى كما نتمنى أن تحدث فى الحياة. ويأخذ الخيال اتساعا ملحوظاً، ولكن هناك أيضا ميل إلى كل ما هو حقيقى وطبيعى. وتشتمل الحكاية على معنى عميق؛ فالشاعر شيلى يكتب: «وجدت معنى عميقا للحكايات الخيالية التى كانوا يقصونها على فى طفولتى أكثر من الحقائق التى تعلمتها فى الحياة».

(٤) السحر والدين: يصارع ابن الشعب الألم بكل الوسائل السحرية والدينية التى فى متناول يده. فهو عندما يرى الجفاف يلتهم حقله، والمرض ينتزع منه ماشيته أو طفله المريض، لا يعتقد فى المصادفة، ولكن يتوجه إلى الساحر كى يصرف الشر بالسحر، أو يتوجه إلى الراهب كى يدعو له أن يكون الله معه. وغالبا ما يكون مؤمنًا؛ لأنه بحاجة إلى تدخل قوى عليا تحافظ على صحته وأطفاله وممتلكاته؛ فما يطلبه هو «تأمين ضد أى خطر»:

«ويستخدم السحر لأغراض مختلفة:

إخضاع الظواهر الطبيعية لإرادة الإنسان، وحماية الفرد من الأعداء والمخاطر، وإعطاؤه القدرة على الإضرار بأعدائه»[٣٩]

إن السحر والعلم نوعان غير متكافئين من المعرفة، ومختلفان من نوع العمليات العقلية التى يفترضانها. «فالسحر شكل خجول ومتلعثم للعلم».[٤٠]

ويلعب السحر دورا كبيرا فى الحكاية. والبطل لا يخشى ما هو خارق للطبيعة أو الكائنات العليا. إن عالم الحكايات تسوده الأسباب السحرية دون حدود؛ فهو ملىء بالساحرات والسحرة والعمالقة والحيوانات التى تتكلم وتعمل. وتتحرك الأشياء وحدها؛ فلكى تمنع الأمير من الهرب بالثلاث برتقالات، صاحت العجوز «ياباب، أغلق نفسك». وفى حكاية «الغراب الصغير» Courbasset الفرنسية، قامت البطلة بتزييت الأبواب المغلقة، «فانفتحت بنفسها». وفى الرواية المصرية لهذه الحكاية: كل شىء فى القصر كان يعمل بنفسه، فالأبواب تفتح وتغلق، والفرن يخبز، وهكذا.

وكانت هذه الأشياء تبكى وتضحك أيضا: «أخذت الأبواب والنوافذ فى الضحك عند وصول الأميرة. والكائنات قادرة على التحول: فتاة الثلاث برتقالات تحولت إلى حمامة كما تحولت فتاة الثلاث ليمونات إلى طائر. وفى الحكايتين يكون الدبوس السحرى هو الذى يؤدى إلى التحول. وأعطت ساحرة الأمير Courbasset «القدرة على التحول إلى غراب أثناء النهار». وفى الرواية المصرية، يعود الميت إلى الحياة بوضع خاتم سحرى فى إصبعه. ويلجأ الرجال والنساء إلى السحر للزواج من المحبوب. إن عبارة سحرية مثل «ياغراب ياصغير، ياغراب ياصغير، ساعدنى من فضلك» تنفذ الأعمال الشاقة؛ وأخرى مثل «نام بعين، نام بعينين» تجلب النوم. وعند القول: «يافوطة افردى نفسك»، نحصل على مائدة جميلة معدة. وعند القول «ياحمار اصنع لى ذهبا»، نحصل عليه بوفرة. وعندما نقول للعصا «اتفردى» تأخذ فى الضرب ولكى نوقفها علينا أن نقول «Ora pro nobis». وتنشق الأرض إذا ضربناها بعصا سحرية، وعند إدارة الطاحونة إلى اليمين أو إلى اليسار، تصب جنيهات ذهبية، وتقصر الشجرة عندما تقول لها ست الحسن والجمال:

«يا شجرة أبويا
اقصرى اقصرى
لما تبقى طول خنصرى».

ويعرف الجميع عصا السحرة السحرية أو الخواتم ذات القدرة السحرية على تحويل أجساد الأفراد وتحقيق كل الرغبات.

إن خادم الخاتم السحرى يقدم الطعام، ويبنى القصور، ويخفى الأشياء، وينقل الكائنات، ويوفر الثراء والجمال.

إن الكائنات العليا قادرة على فعل كل شيء ؛ فالملاك فى الحكاية الفرنسية «**الأعرج وزوج أخته الملاك**» ينزع شعرة من رأسه ويضعها على الماء ويستخدمها جسرا لعبوره ، أو يعبر بحرا من النار أمواجه مصنوعة من الشهب ، أو يدخل القصر من ثقب المفتاح . وفى الرواية المصرية لهذه الحكاية ، عندما دخل الرجل تحت عباءة شيخ المجاذيب ، وجد نفسه فى بلد آخر غير بلده .

وفى الحكاية المصرية «**لغة الحيوان**» نرى الرجل السحرى كتب كلمة على ورقة أذابها فى الماء وأعطاها لابنه كى يشرب منها ، ومكنه هذا من أن يصبح ثريا ، وأن يعرف لغة الحيوان . ويعرف هذا النوع من السحر (إذابة الورق فى الماء) حتى الآن ، ويمارسه كثير من السحرة .

كل ما يتعلق بالمنطق يعدل فى جوهره . وهناك علاقة بين السحر والدين ؛ إذ «لا يوجد دين بدون سحر ، كما لا يوجد سحر لا يشتمل على قدر ولو ضئيل من الدين»[41] . وكثيرا ما تضرب جذور الحكايات عميقا فى الماضى حتى تصل إلى الأفكار الدينية أو البدائية . وما يبقى من المعتقدات يصبح حكاية شعبية (*) . وتمتلىء الحكايات فى الواقع بالأفكار الدينية .

١ ــ **التطهير بالماء** : فى حكاية مصرية ، يغطس مرجان ، العبد الأسود ، فى نبع ، ويخرج أبيض اللون . هذا الرمز للانغماس فى الماء كأداة للتطهير نجده فى المسيحية :

> **«إن الانغماس فى مياه التعميد يوازى دفن المسيح (...)**
> **وهو يرمز إلى أن الرجل يموت من خلال تغطيسه فى الماء ؛**
> **ثم يولد مطهرا متجددا ، تماما مثل المسيح الذى قام من قبره»**[42] .

وفى القرن الثالث عشر ، كان تمثال السيدة العذراء والقديسين أو الصليب يغطس فى الماء لجلب المطر وللتغلب على الجفاف . واستمرت هذه العادة الكاثوليكية بالرغم من معارضة الكنيسة حتى القرن التاسع عشر أو العشرين . وكان الفراعنة يرمون فتاة جميلة صغيرة فى النيل ، كل عام ، ليرضوه فيعم الرخاء فى البلاد . ومنذ حلول الإسلام حتى يومنا هذا يستبدل بالفتاة تمثال يسمى «عروس النيل» .

٢ ــ **القسم تحت الشجرة** : كثيرا ما يتم فى الحكايات ، لقاء البطل والأميرة الجميلة ووعودهما تحت شجرة . فى منطقة الفرنش كونتيه «يتم القسم تحت شجرة البلوط المزدوجة ، المكونة من شجرتين قديمتين متداخلتى الفروع ، يتحد جذعاهما لارتفاع معين عن طريق ساق ضخم ، كان مقدسا ، كأنه تم عند قاعدة المذبح»[3] .

٣ ــ **ترك المولود فى الماء حتى يموت ويتم التخلص منه** : موضوع معروف فى الحكايات ؛ «فابن زوجة الحطاب» ترك بعد ولادته فى النهر ، مثل موسى عليه السلام ،[4] ، الذى وضعته والدته فى النهر وأنقذته أميرة مصرية . ويتم إنقاذ البطل دائما ليواجه قدره . وفى فرنسا ، كانت هناك عادة صحية قديمة جدا هى «تغطيس المواليد فى مياه جارية ، بضعة أيام بعد ولادتهم»[5] لاختبار قوة تحملهم .

٤ ــ **التنافس بين الأخوة** : ويعد قابيل وهابيل ويعقوب وعيصو أمثلة على التنافس بين الأخوة فى التوراة . وورد بالقرآن والتوراة أن أخوة سيدنا يوسف أرادوا الإضرار به لغيرتهم منه ، نتيجة تفضيل أبيهم له عليهم . وبكتب لسيدنا يوسف النجاة مما كان قد دبر له ، كما أنه يتفوق على إخوته . وكثيرا ما تستبدل الحكاية بالعلاقات بين الأخوة (أو الأخوات) الأشقاء ، علاقات بين الأخوة غير الأشقاء لنستطيع تقبل هذه العداوة .

٥ ــ **الحيوانات الناطقة** : هى فى الحكايات جزء من المعتقدات والخرافات المرتبطة برأس السنة الميلادية :

> **«ليلة رأس السنة ، عند منتصف الليل ،**
> **تكتسب الحيوانات القدرة على الكلام .**
> **ومن يختبىء ليستمع إليها يعلم أين**
> **يوجد كنز ، يجعله ثريا ، هو وجميع**
> **سكان الأرض»**[46] .

وفى الروايتين المصرية والفرنسية لحكاية «لغة الحيوان» ، سمع البطل ، الذى أتيح له معرفة لغة الحيوان ، حوارا بين طائرين (عقعق وغراب) عن مكان يوجد به كنز (صندوق كبير ملىء بالذهب) .

٦ ــ **تناسخ الأرواح** : ويعير الإنسان الحيوانات والنباتات التى يتكون منها العالم مشاعره وآلامه وفضائله ورذائله ، وباختصار روحه . فهذه الكائنات تتصرف وتتحرك مثله ، وتفكر وتشعر مثله أيضا ، ولا يوجد أى فاصل بين كائن حى أو غير حى .

وفى الحكايات يشيع تحول الحيوان إلى كائن بشرى ؛ فالأمير كورباسيه يتحول إلى غراب أثناء النهار . كما تشيع فكرة الزوج الحيوان . ويتحول المقتول أحيانا إلى حيوان (طائر على الأخص) أو نبات . وفى نموذج (الحكاية رقم ١٤) «**أمى قتلتنى وأبى أكلنى**» . ذبحت زوجة الأب البطل بخسة فتحولت عظامه إلى طائر : «إن عظام الميت تمتلك mana (قوى خارقة للطبيعة تمكن الإنسان من السيطرة على الآخرين فى بعض الديانات القديمة) لأن روح الميت توجد فيها»[47]

(*) هذا الخلط بين الدين والسحر ينكره مالينوفسكى . وهو وإن كان يقرر إمكانية تعاصر الدين والسحر والعلم فى حياة البشرية منذ القدم حتى العصر الحديث ، فإنه يجعل لكل من الدين والسحر والعلم وظيفة مستقلة فى حياة الجماعة . أما أن ما يبقى من المعتقدات يصبح حكاية شعبية فإن المقصود بهذه المعتقدات هو المعتقدات الميثولوجية على وجه التحديد . لذا لزم التنويه (التحرير) .

ويعتقد كثير من الناس فى تعدد الأرواح ؛ فالإنسان يمتلك بالإضافة إلى روحه روحا أخرى يطلق عليها «روح الأحراش» ، تتجسد فى حيوان مفترس أو فى شجرة . «وهى ظاهرة معروفة فى علم النفس ؛ أن يتشبه شخص ما لا شعوريا بشخص آخر أو بشىء آخر»[٤٨]. والأشجار فى الحكايات (كشجرة الليمون أو البرتقال) تثمر فتيات جميلات .

وتحتفظ الحكاية الشعبية بفكرة أخرى لدائرة الإنسان ـ النبات ؛ وهى تتضمن أكل فاكهة ما لاكتساب الخصوبة (الرجل الذى ولدبنتا) . وفى أوروبا «عند ولادة ولى العهد تزرع شجرة زيزفون»[٥٠] . وعند الفرس ، يأكل الخاطب رمانة قبل الزواج . وقد ولدت هذه العادة من معتقد شعبى عند كثير من الشعوب بأن من يأكل بعض الفواكه (كالتفاح ، والرمان) ... يكتسب الخصوبة . وفى اليونان يرسل المتقدم للزواج فاكهة إلى خطيبته[٤٩] . وينتشر هذا المضمون الفولكلورى للإنسان ـ النبات كل الانتشار . ويسمى العبريون الأطفال غير الشرعيين «أطفال الأعشاب» ، ويطلق عليهم الرومان «أطفال الورود»[٥٠] .

وفى مصر الفرعونية يشبه الموت بأوزوريس ، مما يسمح بتمنى الإنسان «مصيراً كمصير الزرع ؛ فجسمه ينبت كما تنبت البذور»[٥١] .

إن الاعتقاد فى حياة الإنسان بعد الموت ، سببه رفض فكرة الاحتفاء النهائى والتام للإنسان. ولأنه لا يعرف كيف ينتفع بحياته المؤقتة يتمنى حياة أخرى أبدية . ولهذا احتفظ المصريون القدماء بأجساد موتاهم . وفى الحكايات نجد أن المكان الذى دفنت فيه جثة حيوان ارتفعت فيه شجرة خيالية لتلعب دور الحامى والمطعم نفسه .

٧ ـ **العالم الآخر والحنين إلى الجنة** : فقد الإنسان بعد خروجه من الجنة الخلود والحرية والتلقائية . وتحتفظ الحكايات بذكريات مرحلة الحياة الفردوسية ، حيث كانت السعادة فى متناول يده ، وكان السلام سائدا . وهذا الحنين إلى الجنة ماثل فى حكاية «**الرحيل إلى العالم الآخر**». وفى الرواية الفرنسية تبع Louizik الأعرج زوج أخته الملاك ورأى خمس رؤى ؛ الأولى :

> **ريف واسع مكشوف، والحقول التى على يسار الطريق مليئة بالعشب ، وبالرغم من ذلك فإن البقرات التى تأكله هزيلة هزالاً يثير الشفقة . أما الحقول التى على اليمين فهى ـ على العكس من ذلك ـ مجدبة ، وبالرغم من ذلك كانت مليئة ببقرات سمان وجميلة» .**

إن البقرات السمان فى الحقول المجدبة هى الفقراء الذين عاشوا على القليل دون أى شكوى . أما البقرة الهزيلة فى الحقول المليئة بالعشب فهى الأغنياء الجشعون الذين لا يرضيهم شىء .

والرؤيا الثانية التى رآها لويزيك فى العالم الآخر هى : كلاب مكبلة بسلاسل حديدية ، يريد بعضها أن يفتك بالبعض الآخر . وقد فسر له الملاك ذلك بقوله : «إنهم الأشرار الذين لا يعملون شيئا سوى النباح والعقر» . أما الرؤيا الثالثة فهى صهريج ملىء بالماء . والرابعة بحر من اللهب ، أمواجه من الشهب . أما الخامسة والأخيرة فكانت قصرا . والصهريج هو بئر الجحيم ، وبحر اللهب هو المطهر ، أما القصر فهو الفردوس .

وفى هذا العالم الخيالى العلوى الملىء بالجاذبية كان لويزيك يستمع إلى «موسيقى عذبة . ويرى طيوراً ريشها متغير الألوان» .

وفى الحكاية المصرية تختلف الرؤى : فقد رأى البطل أولا رجلا يصعد شجرة ، ثم يتحرك دون توقف ، آكلا الثمرات الجيدة والرديئة معا ؛ وهو عزرائيل الذى يقبض أرواح الأشرار والأخيار معا . ثم رأى بعد ذلك رجلا يملأ دلوه ، ثم يسكبه فى أرض خضراء ، فى حين يسكب ماء قليلا فى الأرض الجدباء . إنه ليس إلا الملاك الموكل بالرزق ، يمنح كل واحد نصيبه . وأخيرا رأى أناسا يشدون حبلا كل واحد فى اتجاه . إنهم الناس فى هذه الحياة التى يتكالبون عليها «كل واحد يريد الغنيمة له وحده» .

الخرافة :

لتفسير الجانب غير الواقعى من الحكاية ، نستطيع إما أن نرجعه إلى أسباب معروفة ، بأن نصف بالخيال الحوادث غير المألوفة ، أو أن نعترف بوجود الخارق للطبيعة .

إن الشعب قد خلق فى الحكايات عالما رائعا مليئا بالسحر ، بعيدا عن حقائق الحياة ، وألغى الروابط الزمنية والحواجز الجغرافية ، كما نفى الظلم والحاجة . فالبطل يظل دائما منتصراً لأنه يمثل آمال الشعب وطموحه .

والخرافة هى عالم «الظواهر غير المألوفة وغير القابلة للتفسير» ، أو هى «التصورات الوهمية» التى تتعارض مع «مجموعة القوانين التى تحكم العالم الخارجى ، الموضوعى ، أو تحكم سلسلة تصوراتنا الذاتية»[٥٢] .

والخرافة رفض للمنطق . فالإنسان الذى كره العقل ، يعود إلى تلقائية الطبيعة . حقا إن الحاجات غير العقلية أو غير المنطقية يشعر بها الرجل البدائى والطفل . يستطيع البالغ التحكم فيها وقتلها ولكنها تظهر فى الأحلام ، وتعوضنا عنها الحكايات .

وتسحرنا الحكايات وتحوز إعجابنا لأنها تصلنا بعالم العقلية البدائية ، عالم المستحيل. فعند سماع الحكايات «تصل نزعاتنا المكبوتة إلى الأراضى المفقودة ، ولا تخضع بذلك أبدا لمطالب العقل . إنها لحظة استرخاء .

وتبعد الحكاية اية مصادفة ، وتعطى الإجابة قبل السؤال ، والوسيلة قبل الغاية . والبطل يتلقى المساعدة قبل أن يواجه الموقف الصعب .

ويتفوق البطل على الطبيعة بقدراته (تكوينه الجسمانى والعقلى والأخلاقى) وقوته (فهو يملك الوسائل والمواهب الخارقة للطبيعة) وإرادته (فهو يعمل على إنجاز المهمات الصعبة أو الشاقة) .

ولا يعرف الأشخاص حواجز اجتماعية أو زمنية بينهم ؛ فالبطل يجوب الأماكن ، ويتزوج ابنة الملك . والأيام بل السنون والقرون لا حساب لها ؛ ويختلط عالم الأحياء بعالم الموتى ؛ وتتحدث الحيوانات ، وتنسب إلى النباتات حياة مماثلة لحياتنا ، وتتحقق الأمانى بمجرد التفكير فيها ، وتختلط فكرة الفرد والنوع ؛ ويلغى المنطق والسببية . إن الأشياء التى تكون مصدرا للقلق فى الحياة لا تكون كذلك فى الحكاية . وفيها يتحقق غير الممكن ؛ فتعطى الروح للجماد ، وتحقق المهمات المستحيلة ، وكذلك الرغبات والأمانى ، ويتم الحصول على قوى خارقة للطبيعة ، وينتفى كل ألم جسدى أو معنوى .

وتخلق الحكاية عالمها الخاص ، وهو عالم مثالى تتحقق فيه رغبات الإنسان دون الشعور بأى تعب . وهذا ليس إلا رد فعل للألم الناتج عن العمل الشاق الذى ينبغى عليه أن يقوم به .

والحكاية الشعبية لعبة مسلية يقوم بها الخيال ؛ فهى تغير من شكل الأشياء وطبيعتها، فتضخم أو تصغر عناصرها، دون أى اهتمام بأن تكون قابلة لتصديق . وكل فن الحكاية يكمن فى الترفيه من أجل التسلية ؛ فأحداثها لا تقع فى أيامنا هذه ، ولا يصدقها الراوى ولا المستمعون ، ولكنهم يقضون بها وقتهم ، ويتعزون بها عن متاعب الحياة .

ولأن الفرد من الشعب لم تكن له طفولة سعيدة ، ولم يلبس لباسا جيدا ، ولم يأكل طعاما جيدا ، فإنه يهرب من بؤسه عن طريق الأحلام . وتتيح له الحكاية الوسيلة للتسرية عن نفسه . بل الانتقام .

وتلعب الخرافة دورا تعويضيا ؛ فوظيفة الخيال فيها تجد أصلها فى « النزاع الدائم الذى يعارض رغبات القلب مع الوسائل التى نمتلكها لتحقيقها »(٥٣) . وتحقق الحكاية الحاجة إلى إعادة صنع الحياة فى ظروف مثالية أجمل من الظروف الحقيقية . وتسرى الحكاية فى «أعماق عقولنا ، حيث مملكة اللاشعور »(٥٤) ، ويجد فيها كل منا حلوله الخاصة ، بالتفكير فيما يتركه النص من أثر على نفوسنا وعلى صراعاتنا الداخلية .

ولا تصف الحكاية العالم كما هو ؛ ولا ترجع إلى العالم الخارجى ، ولكنها تصور المشاعر الداخلية للفرد .

إن الحكاية الشعبية غنية بالعناصر المتعلقة بالخرافة ، والخارقة للطبيعة ، والخيالية ؛ وهى تمنحنا الشعور بأنها لا تعكس عالم الأحلام ولكنها تقترح نوعا من القوانين الطبيعية . فمن يقدم العون للحيوان أو للضعفاء يجد من يساعده . إن مساعدة القوى الخارقة للطبيعة ضرورية ، ولكن يجب أن يجتاز المرء اختبارات فى سبيل الحصول عليها .

ليس هذا إذن هو العالم الواقعى الملىء بالبؤس والألم ، ولكنه الحلم بعالم أكثر مثالية وأكثر عدالة .

وباختصار فإن الحكاية الشعبية تتحد فيها نزعتان متناقضتان : إحداهما ميل إلى الخرافة ، والأخرى حب كل ما هو واقعى وطبيعى . وابتداء من حوادث واقعية بسيطة تنطلق الحكاية إلى حوادث خيالية . فالحكاية تبدأ بـ«كان ياما كان » ... ، ثم تنقلنا فى رحلة خرافية تترك فيها العنان لخيالنا . وفى نهاية الحكاية نعود إلى الواقع البعيد عن السحر ، إلى العالم الواقعى ، فيعلن الراوى « ترك تراك ، انتهت حكايتى »(٥٥) .

الهوامش :

(١) Marthe-Robert, Roman des Origines et Origine du Roman. Bernard Grasset, 1972, pp. 101-102.

(٢) Bruno Bettelheim, la psychanalyse des Contes de fées, Robert Laffont, 1976, p. 52.

(٣) Marthe-Robert, op. cit., pp. 101-102.

(٤) الحكاية الفرنسية : la Renarde.

(٥) الحكاية الفرنسية : L'Amour des trois oranges.

(٦) الحكاية الفرنسية : Courbasset.

(٧) Ibid.

(٨) الحكاية الفرنسية : Le Garçon de chez la Bûcheronne et les trois écus du Diable.

(٩) الحكاية الفرنسية : L'Amour des trois oranges.

(١٠) الحكاية الفرنسية : La Petite Annette.

(١١) الحكاية الفرنسية : La Renarde.

(١٢) Bachelard, La Terre et les Rêveries du repos, Corti, 1963, p. 291.

(١٣) الحكاية المصرية : «الغولة » .

(١٤) Mircéa Eliade, Traité d'histoire des religions, Payot, 1953, 243.

(١٥) Paul Sébillot, Notes sur le culte des arbres, revue des traditions Populaires, 1899 XIV, p. 450.

(١٦) Ibid, p. 452.

(١٧) Ibid, p. 455.

(١٨) Sébillot, op. cit., p. 452

(١٩) الحكاية المصرية : «الأخوان» .

(٢٠) Bruno Bettelheim, op. cit., pp. 126.

(٢١) Loeffler-Delachaux Marguerite, Le Symbolisme des Contes de fées, L'Arche, 1949, p. 190.

(٢٢) G. Bachelard, l'eau et les Rêves, J. Corti, 1963, p. 47.

(٢٣) الحكاية الفرنسية :

Le Garçon de chez la Bûcheronne.

(٢٤) Mircea Eliade, Traite D' histoire des Religions, p. 172.

(٢٥) الحكاية الفرنسية :

L'Amour des Trois Oranges.

(٢٦) Ibid.

(٢٧) Ibid.

(٢٨) Mircea Eliade, Le Mythe de L'Eternel Retour, Gallimard, 1969, p. 58.

(٢٩) S. Freud, Totem et Tabou, p. 186.

(٣٠) الحكاية الفرنسية :

La Renarde.

(٣١) Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20.

(٣٢) Bruno Bettelheim op. cit., pp. 19-20.

(٣٣) Ibid., p. 170.

(٣٤) Ibid.

(٣٥) Ibid., p. 39.

(٣٦) B. Bettelheim, op. cit., p. 16.

(٣٧) B. Bettelheim, op. cit., p. p. 199.

(٣٨) André Jolles, Les Formes Simples, Seuil, 1972, p. 194.

(٣٩) S. Freud, Totem et Tabou, p. 186.

(٤٠) C. L. Strauss, La Pensée Sauvage, Plon, 1962, p. 21.

(٤١) C. Levi Strauss, op. cit., p. 293.

(٤٢) Ibid., p. 174.

(٤٤) Revue des traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 458.

(٤٤) Moise اسم معناه الذي وأنقذ من الماء .

(٤٥) Loeffler Delachaux, Marguerite, op. cit., p. 123.

(٤٦) Revue des Traditions populaires, 1899, t. XIV, p. 53.

(٤٧) Mircea Eliade, op. cit., p. 30

(٤٨) Jung, Essai d'Exploration de l'inconscient, Gonthier, 1965, pp. 26-27.

(٤٩) M. Eliade, op. cit., 264.

(٥٠) E. Galtier, La Pomme et la Fecondité, p. 70.

(٥١) Eliade, op. cit., p. 260.

(٥٢) H. Matthey, Essai Sur le Merveilleux. (cf. P. M. Schull, P. 36).

(٥٣) Marc Soriano, Les Contes de Perrault, Gallimard 1968, p. 464.

(٥٤) B. Bettelheim op. cit., p. 87.

(٥٥) عبارة ينهي بها الراوي الفرنسي حكاياته ، ونجد لها مقابلاً في الحكايات المصرية : (توتة توتة خلصت الحدوتة ، حلوة ولا ملتوتة» .



تراث جماعة الديوان النقدى
أصوله ومصادره
قراءة مقارنة

إبراهيم عبد الرحمن محمد

(١) تعود البدايات الأولى لحركة الشعر العربى الحديث إلى تلك الحقبة المبكرة التى أخذت فيها القوى الوطنية فى كثير من الأقطار العربية تستيقظ من سباتها الطويل لتقاوم الاستعمار التركى، وتمهد - بعد صراع طويل ومرير - لانحساره نهائيا عن العالم العربى، فيدخل بعد ذلك فى العصر الحديث.

وقد كانت هذه الحقبة من الاستعمار التركى من أكثر الحقب التاريخية التى عاشها العالم العربى ظلاما وتخلفا؛ فقد حال هذا الاستعمار بينه وبين تراثه اللغوى والأدبى والاجتماعى من ناحية، وعمل على طمس شخصيته العربية، وإجهاض قوى الفرد الذاتية وطموحاته الإبداعية، من ناحية أخرى: بما أخذ يفرضه من أفكار ومبادئ، وبحدثه من ظلم ورعب بين المعارضين لسياسته من الوطنيين: على نحو جعل من الوطن العربى من أدناه الى أقصاه سجنا كبيرا تحول أسواره العالية بينه وبين ما كان يحدث فى العالم الأوربى من تطور سريع وحاسم، أدى إلى تغيير وجه الحياة فيه تغييرا كاملا وجسيما.
ومن هنا نستطيع أن نفهم أهمية هذه الحقبة التى تلت خروج تركيا من العالم العربى؛ فقد أدى ذلك إلى تحقيق أمرين لهما خطرهما فى تطوره الحديث:

الأول: التفات العرب إلى ماضيهم، واستلهام هذا الماضى فى تغيير واقعهم، وتأكيد شخصيتهم العربية التى غابت زمنا طويلا. والثانى: الانفتاح على العوالم الأوربية التى ظلت أبوابها مغلقة فى وجوههم طوال سنوات الاحتلال التركى؛ فقد عمدت الدول الأوربية التى كانت قد حققت تطورا حضاريا كبيرا، صناعيا وثقافيا، إلى اقتسام الأقطار العربية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفها من أملاك الدولة العثمانية المهزومة، أو الرجل المريض كما كانوا يسمونها. وهكذا خرج العالم العربى من استعمار ليقع فى استعمار آخر!

وليس من غايتنا هنا أن نرصد حركات الاستعمار الأوربى ووسائله فى إيقاع أقطار العالم العربى المختلفة فى شباكه، وإحكام قبضته عليه. ولكن غايتنا أن نرصد الآثار التى خلفها هذا الصراع السياسى والحضارى على حركة الشعر العربى الحديث، الذى قلنا إن بداياته الأولى قد واكبت حركات التمرد على الحكم التركى، حتى إذا ما سقط هذا الحكم رأيناه يخوض، ولا يزال، معارك أخرى متنوعة، سياسية وحضارية، نستطيع تلخيص آثارها، من الناحية الفنية والموضوعية، فى اتجاهين عامين متلازمين، غلبا على حركة الشعر الحديث فى سائر بيئاته العربية، هما:

اتجاه التقليد، ونريد به هذا التيار الشعرى الذى حرص أنصاره على محاكاة القديم فى لغته وصوره وموسيقاه، محاكاة

بلغت، عند بعض الشعراء، حد الاحتذاء الكامل لقصائد منه فى بعض الأحيان.

واتجاه التجديد، وهو هذا التطور الذى أخذ يجد على الشعر العربى الحديث، منذ بدأ العرب يتصلون، بطريق أو بآخر، بالعوالم الأوربية الحديثة، ويتعرفون ثقافاتها وظروف حياتها الاجتماعية والحضارية. ونحتاج، لفهم طبيعة التيار التقليدى، أن نلم بالأسباب التى أدت الى نشأته واستمراره حتى الآن، وغلبته فى بعض البيئات العربية على تيار التجديد. ويمكننا إيجاز هذه الأسباب فى ملاحظة مهمة سبقت الإشارة إليها، هى ارتباط حركة الشعر الحديث بأحداث العالم العربى وصراعاته الطويلة مع الاستعمار التركى والغربى، وما فرضه على الشعب العربى من تخلف. فأما الاستعمار التركى فقد حال، زمنا، بين العرب وتراثهم اللغوى والأدبى - كما قلنا؛ وأما الاستعمار الغربى فقد خاض العرب معه تجربة حضارية جديدة، تتلخص فى أنهم اكتشفوا من خلال ما استخدمه من أسلحة حديثة فى حروبه معهم، أن بينهم وبينه مسافة حضارية واسعة وخطيرة، فى مقدورها أن تهزم شخصيتهم العربية كما هزمت قواتهم العسكرية. ومن ثم فقد نما فى نفوسهم حب التراث، فعمدوا إلى إحيائه وتمثله ومحاكاته، ليستعيدوا عن طريقه شخصيتهم العربية من ناحية، وليجعلوا منه نقطة بدء صالحة للتطور، وعاصما يلوذون به من غزو الحضارة الأوربية الحديثة، وما تؤدى إليه من خطر على شخصيتهم العربية التى استردوها من ناحية أخرى.[1]

ولكن هذا الحرص والتخوف لم يحولا، بالطبع، دون قيام صلة وثيقة بين الحضارة الأوربية الوافدة والتراث العربى المسترد؛ فقد وجد المثقفون العرب فى الآداب الأوربية ألوانا جديدة من الشعر والنثر تختلف كثيرا عن تراثهم القديم، كما وجدوا فى مذاهبها الفنية واتجاهاتها الفكرية المختلفة، خاصة الرومانسية، ما يتجاوب مع عواطفهم الوطنية، ويتسع للتعبير عن مشاعرهم الذاتية، التى أخذت تنمو وتتضخم فى مواجهة الأحداث والتغيرات التى أخذت تجد على البيئات العربية المختلفة بعد انفتاحها على العالم الخارجى، على نحو مهد لنشأة تيار من التجديد ينتظم سائر الأشكال الأدبية من شعر ومسرح وقصة، فضلاً عن النقد.

ويستطيع الدارس على هذا الأساس أن يميز فى تاريخ الشعر العربى الحديث بين مرحلتين متكاملتين، هما: مرحلة التقليد، ومرحلة التجديد؛ وهما مرحلتان انتقلت فيهما حركة هذا الشعر من مجرد احتذاء القديم ومحاكاته وتطويره، إلى تجديد الصيغة الشعرية تجديدا يمس شائر مقوماتها اللغوية والتصويرية والموسيقية، ويخلق منها شعرا جديدا بالمعنى الدقيق لهذا المصطلح.

ومن المعروف أن شعر شوقى وما قام حوله من نقد، ينتميان من الناحيتين التاريخية والفنية، إلى المرحلة الأولى من حياة الشعر العربى الحديث؛ أعنى مرحلة التقليد؛ وهو ما يفرض علينا، التزاما بالمنهج الصحيح، أن نقصر حديثنا فى هذه المقالة على دراسة هذا التيار ومايتصل به من إحياء وتطوير، مرجئين الحديث عن تيار الشعر الجديد إلى مناسبة أخرى.

وفيما يتصل بتيار التقليد، فقد انتظمته ثلاثة اتجاهات فنية متعاقبة، فرضتها طبيعة الأحداث التى مرت بها الأمة العربية فى ذلك الطور من تاريخها الحديث، وطبيعة الصلة الوثيقة التى قلنا إنها نشأت بين الفن الشعرى وموجات الصراع السياسى والاجتماعى والحضارى، هى: اتجاه الاحتذاء، الذى يتمثل فى «استعارة» القصائد القديمة وإعادة صياغتها، كما يتمثل فى «محاكاة» نوع بعينه من الصيغ الفنية التى غلبت على شعر العصور العباسية المتقدمة والمتأخرة، بكل ماكان يثقلها من تشبيهات مستهلكة، وجناس متكلف، وصور شعرية مبتذلة، فى إطار من «شعر المناسبات» و «الإخوانيات»، يخلو من كل أثر للوجدان الذاتى للشاعر.

والاتجاه الثانى هو، ما يسميه النقاد اصطلاحا بـ «عودة الذاتية»[2] إلى الشعر بعد أن غابت زمنا طويلا. وكانت هذه العودة إيذانا بدخول الشعر العربى إلى العصر الحديث، واهتدائه إلى الصيغة الصحيحة لإحياء التراث القديم، وتمهيد الطريق أمامه لتحقيق نوع من «حضور الذات» فى قصائده، فى داخل هذا الإطار التقليدى المحافظ على الأصول القديمة.

أما الاتجاه الثالث، فهو اتجاه تطورى، نجح شعراؤه فى نقل الحركة الشعرية نقلة فنية وموضوعية جديدة، استمدوا أكثر مقوماتها من تراث «الحركة الرومانسية» الغربية فى جانبيه النقدى والشعرى. ومعنى ذلك أن التيار التقليدى، بما ينطوى عليه فى المراحل المختلفة، من احتذاء للقديم، وعودة للذاتية، ومحاكاة للشعر الرومانسى فى الغرب، ليس فى الحقيقة سوى حركة فنية واحدة ممتدة، نستطيع بالمفهوم النقدى الصحيح أن نسميها جميعا «حركة إحياء للقديم». وآية ذلك أن هذه الاتجاهات الثلاثة ظلت بدرجات متفاوتة، مخلصة للإطار الشعرى القديم، حتى فى تلك النماذج الشعرية المتطورة التى راد فيها أصحابها موضوعات جديدة، وأقاموا بناءها الفنى على أصول تأثروها من تراث الحركة الرومانسية فى الأدب الإنجليزى خاصة، على نحو ماسوف نرى. كما أن هذه الاتجاهات لاتزال، على الرغم من هذا الزمن الطويل الذى قطعته حركة الشعر الحديث، تعيش جنبا إلى جنب فى صيغة شعرية تقليدية يتصالح فيها القديم مع الجديد تصالحا غريبا ومثيرا!

إلى هذا التيار التقليدى ينتمى شعر أحمد شوقى، وينطوى، لذلك، على خصائصه ومقوماته الفنية والموضوعية، من احتذاء ومحاكاة، ومن ذاتية ورومانسية، فى

صيغة شعرية مركبة من القديم والجديد ، على نحو يجعل من هذا الشعر فى صيغته تلك صورة جامعة لما حققه التيار التقليدى من تطور ، كما جعل منه هدفا موضوعيا للدعاوى النقدية المختلفة التى صاحبت حركة الشعر الحديث فى مراحلها الأولى ؛ تلك الدعاوى التى اختلفت بين تمجيد القديم والدعوة إلى تقليده ، وإيثار الجديد والسعى إلى محاكاته ... وهى دعاوى اتخذت شكل «معارك نقدية» حادة بين أنصار القديم وأنصار الحديث على نحو ماكان يحدث فى فترات التحول الحاسمة فى تاريخ الشعر العربى القديم . وقد برزت من بين هؤلاء وأولئك طائفتان من النقاد الذين يشخصون بكتاباتهم النقدية والإبداعية هذا الاتجاه أو ذاك ؛ فحمل لواء الدعوة إلى التجديد طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بأصحاب «الديوان» ، كما حمل لواء الدعوة الى تمجيد القديم وتقليده طائفة أخرى من الشعراء والكتاب الذين كانوا يؤثرون ، بحكم ثقافتهم التقليدية ، إحياء القديم وتقليده . ومعنى ذلك أن دراسة الحركة النقدية التى قامت حول شعر شوقى كفيلة بتشخيص طبيعة الصراع العنيف حول القديم والجديد فى هذه المرحلة الحاسمة من حياة الشعر العربى الحديث ، ورصد مقومات هذا الشعر الفنية فى صيغتها الجديدة التى يعيش فيها القديم المأثور مع الجديد الوافد جنبا إلى جنب ، حتى فى أكثر النماذج الشعرية حداثة ، وأبعدها تطورا ، على نحو ماسوف نرى .[4]

وتقتضى منا دراسة هذه الحركة النقدية أن نقدم بين يديها ملاحظات ، أو فلنقل ثلاثة تحفظات ، نعتقد أنها ضرورية لفهم هذه الحركة على وجهها الصحيح ، وتقويم أثرها فى تطور الشعر الحديث تقويما دقيقا بعيدا عن الإسراف والمجاملة . وأولى هذه الملاحظات أن العرب قد دخلوا إلى العصر الحديث من أبواب الأحداث السياسية ؛ بمعنى أن هذه النقلة لم تكن نتيجة تطورات حضارية طبيعية حققتها المجتمعات العربية المختلفة التى ظلت قرونا ترزح تحت نير الاستعمار الأجنبى ، وتعانى من التمزق والتخلف ، وإنما كانت «نقلة سياسية» ، وضعت هذه المجتمعات فى مواجهة العصر الحديث بكل ماحققه من تطور حضارى فى الحياة والفن والعلم ، بعد سقوط الخلافة التركية . والثانية ، أن هذه المواجهة الحضارية قد اقترنت بمواجهات عسكرية كما قلنا ، تتمثل فى محاولات هؤلاء المستعمرين الجدد من الأوربيين اقتسام تركة الرجل المريض كما أشرنا من قبل . وتتلخص الملاحظة الثالثة فى أنه إذا كانت «النقلة السياسية» وليدة صراعات طويلة المدى بين الأتراك والقوى الوطنية فى سائر أقطار العالم العربى ، فإن النقلة الحضارية والمواجهة العسكرية بين العرب وأوربا كانت نقلة ومواجهة مفاجئتين ، وضعتا المجتمعات العربية وجهاً لوجه أمام تحد حضارى وخطر ستعمارى ؛ ليس لهم بهما عهد من قبل .

وكان لابد أن يؤدى هذا كله : الأحداث السياسية ، والتحدى الحضارى ، والاستعمار الجديد ، والنقلة المفاجئة . إلى ما أدت إليه من امتزاج الأدب بالسياسة امتزاجا جعل من الأدب العربى الحديث فى أجناسه المختلفة شعرا ونثرا ، نتاجاً يستمد أغراضه وموضوعاته ومعانيه من الأحداث السياسية والاجتماعية ، والصراعات والثورات التى انبثقت منها . وفى عبارة أخرى جعل من الأدب العربى الحديث مرآة تنعكس على صفحتها الصافية صور هذه التحديات التى كان المجتمع العربى ولا يزال يواجهها فى العصر الحديث ، على اختلافها وتنوعها ، ولعل فى هذا ما يفسر انتماء جيل أحمد شوقى من الشعراء والنقاد والكتاب ، إلى الأحزاب السياسية المعروفة فى ذلك الوقت ، والتزامهم بالدفاع عن آرائها ومواقفها من الأحداث الجارية ، وهو ماكانت له آثار عميقة على تشكيل أذواقهم الفنية ومقاييسهم النقدية ، خاصة فى صورتها التطبيقية ، على نحو ما تشخصه الحركة النقدية التى ثارت حول شعر شوقى بخاصة وغيره من شعراء التقليد بعامة .

(٢) النقد التنظيرى

ولقد رفع لواء الحملة على شعر شوقى وغيره من «المقلدين» طائفة من الشعراء النقاد الذين عرفوا فى تاريخ النقد العربى الحديث بـ «أصحاب الديوان» . وقد أقاموا حملتهم تلك على دعامتين ، نقدية وإبداعية : فأما الدعامة النقدية فتتلخص فى محاولتهم تقديم رؤية جديدة للفن الشعرى ، وظائفه ومقوماته الفنية ، استمدوا أصولها من الآداب الغربية فى شكليها النقدى والابداعى ، فى مراحل بعينها من مراحل تطورها ، أهمها المرحلة «الكلاسيكية» . وأما الدعامة الإبداعية فتتلخص فى حرص «أصحاب الديوان» على «محاكاة» شعر الحركة الرومانسية ، فيما كانوا ينظمونه من قصائد ، فى جانبيها اللغوى والموضوعى من ناحية ، وإثرائها بالمشاعر الذاتية «الصادقة» من ناحية أخرى ؛ يريدون بذلك أن يقابلوا بين أشعارهم وأشعار شوقى ، ليؤيدوا عن طريق هذه المقابلة آراءهم فى تخلف صيغته الفنية وتقليديتها .

وفيما يتصل بالرؤية النقدية الجديدة للشعر فيمكننا التماسها فى نوعين من الكتابات النقدية التى نشرتها هذه الجماعة على مدى عشرين عاما أو يزيد : **الأولى** ، نقد نظرى غايته بناء نظرية جديدة متكاملة فى نقد الشعر ورصد مقوماته الفنية والجمالية ؛ **والثانية** ، نقد تطبيقى فى شكل دراسات تحليلية لقصائد ودواوين من الشعر العربى القديم والحديث . ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدى فى شكليه ، تفاوتا واضحا بين الآراء النظرية والنتائج التطبيقية من ناحية ، كما يلاحظ تفاوتا بين عناصره ومقاييسه التى يختلط فيها القديم بالجديد اختلاطا واسعا من ناحية أخرى ، على نحو يحملنا على الوقوف عند كل نوع على حدة ، حتى يتيسر لنا الكشف عن أصوله ومصادره ، وتقويم هذه الحركة النقدية تقويما موضوعيا محايدا . وسوف نتخذ إلى هذا الكشف والتقويم

طريق العودة إلى النصوص الأصلية ، نستنطقها ونرصد من خلالها عناصر هذه النظرة الجديدة ، أو قل نحاول تأليفها فى بناء يلم شتاتها ، وييسر لنا أمر النظر فيها .

وقد توزعت نصوص **النقد النظرى** بين مقالات كثيرة نشرها العقاد والمازنى وشكرى ، تتناول هذا العنصر أو ذاك من عناصر الشعر ، ومقدمات لدواوينهم الشعرية ، واعترافات تنحو منحى الترجمة الذاتية ، وتقدم ـ لذلك ـ تفسيرات ثرية لبواعث هذا الاتجاه النقدى أو ذاك وأصوله العربية والأجنبية . وقد كان العقاد أكثر هؤلاء النقاد الشعراء إلحاحا على هذا الاتجاه التنظيرى ، وأشدهم حماسة لإذاعته بين القراء ، والانتصار لمبادئه ضد معارضيه من دعاة التقليد وعشاق التراث القديم ، بحيث يصعب على الدارس أن يلم إلماما كاملا بتراثه من المقالات والأحاديث والدراسات والمقدمات فى هذه الدراسة المركزة . ومن ثم فسوف نعتمد على آرائه أولا ، فى «بناء» هذه النظرية الجديدة ، على أن نلم ، بين حين وآخر ، بأقوال صاحبيه كلما دعت الحاجة إلى استكمال هذه الفكرة أو تلك ، كما سوف نعمد إلى الاختيار من هذا التراث النقدى اختيارا خاصا غايته تشخيص هذا الاتجاه وبيان أصوله القديمة والحديثة ، دون رصده فى صورته المفصلة .

وقد تناول العقاد وصاحباه فى هذا السبيل من الكتابات النظرية عناصر متنوعة من الفن الشعرى ، كثر الجدل حولها قديما وحديثا ؛ وهى عناصر وردت متفرقة فى هذه الكتابات ، وانقطعت ، لذلك ، الصلة بين بعضها وبعض إلا قليلا ، على نحو يجعل منها مجرد أفكار نقدية لا تؤدى بالضرورة إلى بناء نظرية جديدة فى الشعر ونقده ، ولكنها تصلح ـ على الرغم من ذلك ـ لأن نقيم منها بناء متكاملا حين نضم بعضها إلى بعض ، يعكس بطريق أو آخر ، ما أخذ يجد على الذوق الأدبى فى مصر من تطور منذ أوائل القرن العشرين . وينتظم هذا البناء النقدى ثلاثة عناصر أساسية ، تنطوى فى داخلها على عناصر أخرى ، هى : ماهية الشعر ومايتصل به من قضايا الإبداع الفنى ، كالطبع والصنعة والذاتية والخيال ، والشكل وما يتألف منه من عناصر اللغة والصور والموسيقى والأوزان ، والمضمون وما ينطوى عليه من قضايا المعنى الشعرى وموضوعات القصائد . ويلاحظ قارئ هذا التراث على كثرة نصوصه وتنوع مناسباته أنه تسرى فيه عند هؤلاء النقاد الثلاثة روح واحدة ، وينتظمه خيط فكرى وفنى واحد ، على نحو يجعل من هذه الكتابات نسخا يشبه بعضها بعضا ، وتخلو أو تكاد مما هو جدير بأن يميز ناقدا من آخر ، مهما اتفقت المصادر التى كانوا يأخذون منها ، والمدارس النقدية التى يدينون لفلسفتها ؛ وهو ما يناقض الفلسفة النقدية التى صدرت عنها هذه الجماعة ، والتى تتلخص فيما يطلقون عليه «شعر الشخصية» أو أدب «النفس الممتازة» ، يريدون به الأدب الذى يعبر لنا فيه صاحبه «عن الدنيا كما يحسها هو لا كما يحسها غيره ، لما يمتاز به أدبه من مزية ، ويتسم به من سمة ؛ لأنه إنسان له ذوق وخالجة وفهم وتجربة وخلق وعادة ، لا يشبه فيها الآخرين ولا يشبهه الآخرون فيها»[4] .

ومهما يكن من حقيقة هذه المشابهة وأسبابها ، فقد أثارت شكوكا نقدية عميقة حول أصالة فكر هذه الجماعة بعامة ، وأخذ بعضهم من بعض خاصة[5] . ولقد كانت محاولة أصحاب الديوان تحديد مفهوم جديد للشعر هى المنطلق الذى انطلقوا منه إلى تحديد المفهومات الجديدة لعناصره الأخرى . ولدينا من كتابات هؤلاء النقاد ، مما يعكس مفهومهم للشعر ، نصوص كثيرة أوفاها ماجاء فى مقدمة العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى الذى طبعه فى سنة ١٩١٣ بعنوان : «الشعر ومزاياه» جاء فيها :[6]

«ليس الشعر لغوا تهذى به القرائح فتتلقاه العقول فى ساع كلالها وفتورها ؛ فلو أنه كان كذلك لما كان له هذا الشأن فى حياة الناس . إن الشعر حقيقة الحقائق ولب اللباب ، والجوهر الصميم من كل ما له ظاهر فى متناول الحواس والعقول . وهو ترجمان النفس ، والناقل الأمين عن لسانها ؛ فإن كانت النفس تكذب فيما تحس به أو تداجى بينها وبين ضميرها فالشعر كاذب ، وكل شئ فى هذا الوجود كاذب ، والدنيا كلها رياء ولا موضع للحقيقة فى شئ من الأشياء» .

«وقد يخالف الشعر الحقيقة فى صورته ، ولكن الحر الأصيل منه لا يتعداها ، ولا تخالف روحه روحها ، لأنه لا حقيقة للإنسان إلا بما ثبت فى النفس واحتواه الحس . والشعر إذا عبر عن الوجدان لا ينطق عن الهوى ، إن هو إلا وحى يوحى ....» .

«والشعر وحده كفيل بأن يبدى لنا الأشياء فى الصورة التى ترضاها خواطرنا ، وتأنس بها أرواحنا ، لأنه ناسج الصور ، وخالع الأجسام على المعانى النفسية ؛ وهو سلطان متربع فى عرش النفس ، يخلع الحلل على كل سانحة تمثل بين يديه ، ويغض الطرف عن كل مالا يجب النظر إليه .... » .

«والشعر لا تنحصر مزيته فى الفكاهة العاجلة والترفيه عن الخواطر ... ولا فى تهذيب الأخلاق وتلطيف الإحساسات ، ولكنه يعين الأمة أيضا فى حياتها المادية والسياسية وإن لم ترد فيه كلمة عن الاقتصاد والاجتماع ؛ فانما موضوعاته وأبوابه مظهر* من مظاهر الشعور النفسانى ؛ ولن تذهب

حركة فى النفس بغير أثر ظاهر فى العالم الخارجى ....»

«وأيما شاعر كان واسع الخيال ، قوى التشخيص ، فهو أقرب إلى الإفرنج فى بيانه ، وأشبه بالآريين فى مزاجه ، وإن كان عربيا أو مصريا ، ولا سيما إذا جمع بين سعة الخيال وسعة الاطلاع على آداب الغربيين» .

وقد أطلنا الاقتباس من هذه المقدمة لأنها فى رأينا وثيقة نقدية احتشد فيها العقاد لتقديم نموذج شعرى جديد لواحد من أعضاء الجماعة التى حملت عبء الدعوة إلى تطوير الشعر العربى وتحريره من أسر القديم . وتتردد هذه الآراء بشكل أو بآخر ، فى كتابات العقاد الأخرى[7] ، كما تتردد فى كتابات شكرى والمازنى . فيذهب شكرى إلى تعريف الشعر تعريفا «عاطفيا» فى قوله[8] :

«للشاعر أن يتعرض لما يهيج فيه العواطف والمعانى الشعرية ، وأن يعيش عيشة شعرية موسيقية بقدر استطاعته . وينبغى له أن يعود نفسه على البحث عن كل عاطفة من عواطف قلبه ، وكل دافع من دوافع نفسه ؛ لأن قلب الشاعر مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة جليلة شريفة فاضلة ، أو قبيحة مرذولة وضيعة ....

«ومن كان ضعيف العواطف أتى شعره لا حياة فيه ؛ فإن حياة الشعر فى الإبانة عن حركات تلك العواطف ، وقوته مستخرجة من قوتها ، وجلاله من جلالها ؛ ومن كان سقيم الذوق أتى شعره كالجنين ناقص الخلقه . والشاعر رسول الطبيعة ، ترسله مزودا بالنغمات ، كى يصقل بها النفوس ويحركها ويزيدها نورا ونارا ؛ فعظم الشاعر فى عظم إحساسه بالحياة ، وفى صدق السريرة الذى هو سبب إحساسه بالحياة ....» .

ولا يختلف مفهوم المازنى لطبيعة الشعر وخصائصه عن مفهوم صاحبيه ؛ فقد ألح مثلهما على عناصر بعينها من مقوماته الفنية حين عمد إلى تأكيد دور العاطفة والخيال والمجاز والصدق فى صناعة الشعر ، فى كلام كثير نجتزئ منه هذه الإشارات الدالة التى تغنى عن غيرها منه[9] :

«ما الشعر إلا معان لا يزال الإنسان ينشئها فى نفسه ، ويصرفها فى فكره ، ويناجى بها قلبه ، ويراجع بها عقله . والمعانى لها فى كل ساعة تجديد ، وفى كل لحظة تردد وتوليد ، والكلام يفتح بعضه بعضا ، وكلما اتسع الناس فى الدنيا اتسعت المعانى كذلك .»

والصدق فى الترجمة عن النفس ، والكشف عن دخيلتنا ، أبلغ فى التأثير وأنجح ، والأصل فى الشعر وسائر الفنون الأدبية على اختلافها وتباين مراتبها وغاياتها ، النظر بمعناه الشامل المحيط ... وهو يحلق بالمرء فوق الحياة ، ويرغمه أن يحس ما يرى وأن يرى ما يحس ، وأن يتخيل ما يعلم وأن ما يتخيل ، وهو يحيل القبح جمالا ، ويزيد الجمال نضرة وجلالا ، ويفجر فى النفس ينابيع الأمن والفزع والسرور والألم ......» !

«... وليس بشعر مالم يعبر عن عاطفة او يثرها .... وبما أن العاطفة تحتاج إلى لغة حارة تعبر عنها ، فقد استخدمت المحسنات البديعية ، لكن هذه المحسنات صارت مرذولة بالصنعة والتكلف ؛ أما عند شعراء الطبع فتأتى عفوا ، وتكاد لا تحس ؛ فهى جميلة الوقع، معبرة تعبيرا صادقا عن العاطفة ....»

«... وليس الأصل فى الشعر الاستقصاء فى الشرح ، والإحاطة فى التبيين ، ولكن الأصل فيه أن نترك كل شئ للخيال ...»[10]

وتعكس هذه النصوص القليلة ، حين يضم بعضها إلى بعض ، مفهوما بعينه للشعر ، أخذ يدور فى كتابات هؤلاء النقاد دورانا واسعا يلخصه وصف العقاد للشعر بأنه «صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام ؛ والشاعر هو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة ..» . وهى صناعة فيما يرى هؤلاء النقاد الشعراء ، تقوم على أصول ثلاثة هى : العاطفة والخيال والذوق ، وتنطوى على عناصر أخرى فرعية تكملها وتفسرها، من اللغة والأسلوب والأغراض والموضوعات والصور وغير ذلك من العناصر الفنية والموضوعية التى ألحت هذه الجماعة فى الحديث عنها فيما خلفته من دراسات ومقالات .

وليست هذه الأصول والعناصر جديدة فى ذاتها ، أو خاصة بنقد الجماعة وحدها ، ولكنها أصول وعناصر عامة يتردد ذكرها فى سائر المذاهب النقدية الأوربية المعروفة ، من الكلاسيكية إلى الرومانسية والرمزية والواقعية والفنية وغيرها من مذاهب نقد الشعر ، التى تعاقب عليها الفكر النقدى منذ أفلاطون وأرسطو وهوراس حتى العصر الحديث ، ومن ثم فإن محاولة تفسير هذا المفهوم للشعر وتقويمه ورده إلى مصادره لا تتحقق إلا بمراجعة معانى هذه العناصر التى تؤلفه كما تتجلى لنا من خلال تراث هذه الجماعة النقدى ، فى شكليه التنظيرى والتطبيقى .

ونستطيع أن ندخل إلى هذه المحاولة من التفسير والتقويم عن طريق بعض الملاحظات العامة التالية :

(١) أن هذه الجماعة قد حرصت فى تفسيرها لمعانى هذه الأصول والعناصر على إضفاء صفة «الصدق» عليها وقياسها

بمقاييسه . وقد كان العقاد أكثرهم إلحاحا على «عنصر الصدق» فى كتاباته ، وعلى الرغم من أنه لم يتحدث عن مفهومه للصدق فى الأدب حديثا مباشرا ومفصلا ، فإن إشاراته الكثيرة ، المباشرة وغير المباشرة ، إلى هذا المقياس النقدى يمكن - إذا ماجمعت وضم بعضها إلى بعض - أن تلقى ضوءا على مفهومه لمعنى الصدق ووظيفته فى الأدب بعامة والشعر بخاصة ؛ فهو يوثق من الصلة بين الصدق والوجدان ، ويراهما عنصرين متلازمين وضروريين لتحقيق الجودة الفنية ، كما يوثق من الصلة بين الوجدان والصدق وبين شخصية الشاعر ونفسيته وظروف البيئة الخاصة والعامة من حوله ، وبين هذه العناصر جميعا ولغة الشعر وأساليبه وصوره ومعانيه[11] . وفى عبارة مختصرة ، إن الصدق الذى تحرص هذه الجماعة على أن تسبر الفن الشعرى بمسباره على حد تعبير العقاد ، هو صدق المشاعر والعواطف والمواقف واللغة ، والمعانى والصور والأساليب والخيال ؛ إنه ببساطة «العصرية والجدة» ، ذلك الهاجس الذى كان يؤرق جماعة الديوان على نحو ماتشخصه كتاباتهم النقدية والإبداعية .

(٢) ولقد كان إيمان هذه الجماعة العميق بمبادئها ، واقتناعها بانحطاط النتاج الشعرى فى بيئات «المقلدين» ، سببا فى غلبة نزعة عدوانية على نقدها ، تتجه إلى هدم التيار التقليدى وتقويضه من ناحية ، وسيادة نزعة تعليمية متعالية ، تسعى إلى فرض مبادئهم «النقدية الجديدة» فرضا على أذواق المبدعين والمتلقين ، وغرسها فى عقولهم ، من ناحية أخرى . وقد تجلت هذه النزعة العدوانية والتعليمية أكثر ماتجلت فى كتابات العقاد عن شوقى ، وكتابات المازنى عن شكرى . وعلى الرغم من أننا سوف نعود إلى مناقشة هذه النزعة النقدية المزدوجة وتقويمها ، فإننا ننقل هنا بعض فقرات من كتابات العقاد والمازنى ، تشخص هذا الاتجاه ، وتكشف إلى أى مدى تحرر أصحابه من قيود الحيدة والموضوعية ، لينطلقوا على سجاياهم فى مهاجمة الشعراء «المقلدين» فى أشخاصهم وعقائدهم وأخلاقهم وفنهم الشعرى ، والإدلال على القراء بثقافاتهم ومعارفهم ، وهدايتهم إلى الذوق الشعرى الصحيح ! فالعقاد يقول فى ختام حديثه عن رواية قمبيز التى نظمها المرحوم أحمد شوقى :[12]

«وقد يحسن أن نختم النقد بهذا الموقف الذى ختمت به الرواية ، فلعل الذين يترنمون بشعر شوقى من غوغاء الأدب يعلمون الآن ماذا ينقصه من أداة الشاعر المتخيل المبتكر ، فيعلمون منزلة الشعر الرفيع ، ويفقهون أنه مركب ليس بالسهل ، وصناعة لا تغنى فيها الطلاوة والنعومة فى الصياغة ؛ فهذه قدرة تكتسب بالمرانة الطويلة ، وتعدو طبقة الملكات الآلية والصناعات اللفظية . أما الشعر الرفيع فهو الخلق والابتكار والقدرة على تصوير الحياة فى صورتها السليمة بلا تشويه ؛ فالخيال الذى لا يرى أو لا يرى الأمور إلا على عكس ما ينبغى أن تكون عليه ، آفة وعيب ، وليس بقدرة ورجحان !
وقد أبى شوقى إلا أن يفرغ جميع نقائصه فى رواية قمبيز ......
ودعنا من عيوبه التى تعنيه فلا شأن لنا بها فى هذا المقـام ، وإنما نعتبر بمـا نراه فى الرواية من تقلب هذا الإنسان بين الناس ، وتحليقه للنقيض والنقيض ، فأما الشعب فهو يتملقه بما لا يضير ذوى النفوذ من دعاء وصخب ! وأما ذوو النفوذ فهو يتملقهم بما يسرهم ويريحهم حين يسمعون مثل قوله (فى المسرحية) : «مولاى ! إن الوفد فى ارتياع ....» .

ويقول المازنى فى مقال بعنوان «صنم الألاعيب» ، مهاجما شخص شكرى وفنه فى كلام كثير نجتزئ منه هذه الفقرات القصيرة التى تشخص هذا الروح العدوانى الذى كان يصبغ نقده بعامة ونقد العقاد بخاصة :

«شكرى صم ولا كالأصنام ، ألقت به يد القدر العابثة فى ركن خرب على ساحل اليم ؛ صنم تتمثل فيه سخرية الله المرة وتهكم «أرستفانيز السماء» ، مبدع الكائنات المضحكة .
.... قد ركب شكرى الجهل فتكلف مالا يحسن ، أراد أن يكون شاعرا وكاتبا من الطراز الأول ، وظن أن الاجتهاد يغنى غناء الاستعداد ، فلا هو بلغ أية درجة مما طمع ، ولا هو أبقى على خلقه الوادع وقناعته بميسور العيش ومنزل الله ، وحالى ألبسه إياها !
ولما كان السقم فى الكلام مرده السقم فى الذهن ، فسنبدأ نقدنا بالدليل الضمنى المستخلص من كتاباته على اتجاه ذهنه ، ثم نعقب ببيان الفساد الذى اكتظت به دواوينه ، ونختم الكلام بتقصى سرقاته وإغاراته على شعراء العرب والغرب جميعا ... » !

(٣) ولم تقصر هذه الجماعة نزعتها التعليمية على محاولة إرساء أصول ومبادئ جديدة لصناعة الشعر ، إنما اتسعت بها لتستوعب وظائف الشعر فى الحياة . ويطول بنا الأمر إذا رحنا نحصى أقوال هذا الناقد أو ذاك حول هذه الوظيفة أو تلك ، فقد تناثرت هنا وهناك فى كتاباتهم النقدية والإبداعية ؛ مثل أقوالهم عن أى عنصر آخر من عناصر الأدب والشعر التى عرضوا لها . ولكنا نستطيع ، على الرغم من ذلك ، أن نحدد طبيعة هذه الوظيفة بأنها وظيفة مزدوجة ، نفعية ؛ فهم يرون للشعر وظيفة اجتماعية وخلقية ... كما يرون له وظيفة جمالية ؛ وهى وظائف قد

حرصوا على تحديدها من خلال منظورين متقابلين : إنسانى عام وذاتى فردى !

وقد أوردنا فيما مضى شواهد من نقد هذه الجماعة كافية لتشخيص طبيعة هذه الوظيفة المزدوجة للشعر ، واضطرابها بين الذاتية والموضوعية ، ولكنا - مع ذلك - لا نريد أن يعرى مبحثنا هذا من نص آخر طريف للأستاذ العقاد نشره بعنوان «معراج الشعر» ، يلخص فيه هذا المنظور المزدوج إلى وظيفة الفن الشعرى ، بين الإنسانية العامة والذاتية الخاصة ، فيقول محددا مقاييس الشعر الصحيح [(١٣)] :

« ... أما هذه المقاييس فهى فى جملتها ثلاثة ألخصها فيما يلى :

فأولها : أن الشعر قيمة إنسانية ، وليس بقيمة لسانية ؛ لأنه وجد عند كل قبيل ، وبين الناطقين بكل لسان ، فإذا جاءت القصيدة من الشعر فهى جيدة فى كل لغة ، فإذا ترجمت القصيدة المطبوعة لم تفقد مزاياها الشعرية بالترجمة إلا على فرض واحد ، وهو أن المترجم لا يساوى الناظم فى نفسه وموسيقاه ، لكنه إذا ساواه فى هذه القدرة لم تفقد القصيدة مزية من مزاياها **المطبوعة أو المصنوعة** ، كما نرى فى ترجمة «فتزجيرالد» لرباعيات الخيام ....

وثانيها : أن القصيدة بنية حية ، وليست قطعا متناثرة يجمعها إطار واحد ؛ فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الأبيات فيه ، ولا تحس منه ثم تغييرا فى قصد الشاعر ومعناه .

وثالثها : أن الشعر تعبير ، وأن الشاعر الذى لا يعبر عن نفسه صانع وليس بذى سليقة إنسانية ؛ فإذا قرأت ديوان شاعر ولم تعرفه منه ، ولم تتمثل لك شخصية صادقة لصاحبه ، فهو إلى التنسيق أقرب منه إلى التعبير ... »

وواضح أن العقاد يحدد وظيفة الشعر من خلال تحديده لطبيعته الفنية ؛ وخلاصة ما يقوله ، إذا صح فهمنا لهذا النص ، أنه يرى فى الفن الشعرى صيغة تجمع بين الذاتية والموضوعية من جهة ، ويرى فى الشاعر ذاتا تجمع بين الفردية والإنسانية من جهة أخرى . وتفسير ذلك ، حين نترجم رأيه فى وظيفة الشعر إلى لغة نقدية حديثة ، أن العقاد يرى فى الشاعر **والشعر شيئاً واحدا ، موضوعا وتعبيرا فى آن واحد ! وفى عبارة أخرى إذا أردنا مزيدا من الفهم والتفسير ، أن الشعر يكون «تعبيرا» حين تنعكس على مرآته الصافية عواطف الشاعر وأحاسيسه الفردية والإنسانية ؛ ويكون «موضوعاً» حين يرى قراؤه فيه ذات الشاعر ، أو على حد تعبير العقاد ، «شخصية صادقة لصاحبه» ! أما الشاعرفيكون موضوعا حين يكون قلبه** «مرآة الكون ، فيه يبصر كل عاطفة :جليلة شريفة فاضلة ،أو قبيحة مرذولة وضيعة ... »[(٠)] ، ويكون تعبيرا حين ينقل هذه الأحاسيس الفردية والإنسانية إلى أشعاره فى صور صادقة . ولغة قادرة على التأثير والإيحاء .

ولقد قامت حول وظيفة الذات والموضوع فى الأدب الإبداعى مناقشات خصبة ، اتخذت فيها المذاهب الأدبية المختلفة من المرآة والمصباح رمزين دالين على هذه الوظيفة أو تلك، على نحو ما نجد فى الرومانسية بخاصة وغيرها من المذاهب التى قامت على أنقاضها بعامة ؛ وهو تراث نقدى . لا أظن أننا قادرون على الغوص فيه فى هذه المناسبة التى نخصصها لدراسة نقد هذه الجماعة .[(١٤)]

(٤) ويلاحظ قارئ هذا التراث النقدى ، خصوصا ماكتبه الأستاذ العقاد منه . أنه ينحو منحى تقريرياً خالصا ، وأن الآراء الواردة فيه قد صيغت فى لغة منطقية مشربة بروح فلسفى ؛ وهو ماكانت له آثاره فى إنزال هذه الآراء النقدية منزلة الحقائق الثابتة فى نفس القارئ العادى وعقله . كما كانت له آثاره فى إيهام كثير من المثقفين بجدتها وصحتها ؛ فهو يقول ، مثلا ، محددا مايعنيه بشعر «الشخصية» الذى أخذ يلح عليه فى كتاباته ، متخذا منه نموذجا فنيا عاليا للشعر المتطور على نحو ماكان يفهمه ويدعو اليه :[(١٥)]

«وليس هذا بشعر النفس الممتازة ولا بشعر النفس «الخاصة» إذا أردنا أن نضيق معنى الامتياز . وليس هو من أجل ذلك بالشعر الذى هو رسالة حياة ونموذج من نماذج الطبيعة ، وإنما ذلك ضرب من المصنوعات غلا أو رخص على هذا التسويم !

والفرق بينه وبين شعر «الشخصية» أن الشخصية تعطيك الطبيعة كما تحسها هى لا كما تنقلها بالسماع والمجاورة من أفواه الآخرين . وهذه هى الطبيعة وعليها زيادة جديدة ، تطلبها أبدا ؛ لأن الحياة والفن على حد سواء،موكلان بطلب «الفرد» أو النموذج الحادث ، أو موكلان بطلب «الخصوص» والامتياز لتعميمه وتثبيته ، والوصول منه إلى خصوص بعد خصوص ، وامتياز بعد امتياز .

وأقرب ماتمثل به لذلك زارع يستنبت صنوف الثمار لينتقى منها «المميز» فى صفة من الصفات المطلوبة ، فإذا عثر بالثمرة الواحدة التى وصل فيها إلى غرضه،قومها وحدها بعشرات الأفدنة من الثمرات الشائعة عند غيرها ؛ لأنه بهذه الثمرة الواحدة يستأثر بالطلب والإقبال ، ويغض على ثمرات الشيوع والعموم ! وهكذا «الشخصية الممتازة» فى عالم الشعر أو عالم الحياة عامة : هى

عندنا وعند الحياة التي أنشأتها اقوم من جميع المشبهات الشائعات ، وإن كن جميعا مطبوعات غير مقلدات ولا زائفات»

ويمثل العقاد لشعر الشخصية بأبيات ينتزعها انتزاعا من قصيدة طويلة للمتنبي ، فيقول :

«... وسوء الظن بالناس شعور يخامر جميع المجربين المحنكين ، الذين عركوا الزمان وخبروا تقلبات القلوب ، ونفذوا إلى خبايا السرائر ؛ ولكن المتنبي وحده هو الذى يقول حين يسيء الظن بالناس :

ومن عرف الأيام معرفتى بها
وبالناس روى رمحه غير راحم !
فليس بمرحوم إذا ظفروا به
ولا فى الردى الجارى عليهم بآثم !

وهو كلام طبيعة لا زيف فيها ، بل هو كلام تجريب لا شك فيه ، ولكنه تجريب المتنبي خاصة دون سائر المطبوعين وسائر المجربين ، لأنه الرجل المغامر الطواف الذى عاش فى زمان الدول الدائلة والمطامع الغادرة ، ولقى الناس فى ميدان الشح والتربص والمخاتلة ، وتعود أن «يتفلسف» فى تسويغ أخلاقه بفلسفة «الطبع» لا بفلسفة الأخلاق ولا بفلسفة العرف ولا بفلسفة الدين ....»

وهذه أفكار نقدية ، على الرغم من نزعتها الفلسفية والعلمية ، وصياغتها المنطقية البارعة ، لا تقترب كثيرا من النقد بمفهومه الدقيق ، الذى يتوخى تفسير النصوص الأدبية والكشف عن مقوماتها الفنية وتقويمها فى ذاتها . وهى أفكار ، مع ذلك ، لا يستطيع القارئ فهمها وتقويمها تقويما صحيحا إلا حين يجردها من نزعتها الفلسفية وصياغتها المنطقية ، ويبنى عنها الفروض المسبقة التى تقوم عليها ، والقياس المنطقى «المضلل» فى بعض الأحيان .

ولعلنا نستطيع الآن ، فى ضوء ماقدمناه من تلخيص لآراء جماعة الديوان فى الشعر ومقوماته ومقاييس نقده ، وما سجلناه على ذلك الفكر النقدى من ملاحظات عامة ، أن نقرر بوضوح أننا لسنا بإزاء نظرية متكاملة فى مفهوم الشعر ونقده ، ولكننا بإزاء أفكار وآراء نقدية عامة ، وليدة قراءات متنوعة فى الأدب والنقد ، جرت على أقلام هذه الجماعة فى مناسبات مختلفة ، وشقينا فى جمعها من مظانها من الكتب والمقالات والأحاديث ؛ ذلك أنهم لم يعنوا بتوضيح «نظريتهم» فى دراسة مستقلة ، على كثرة ما خلفوه من دراسات ومؤلفات ، إلا المازنى الذى ألف كتابا فى «الشعر : غاياته ووسائطه» ، لا يضيف إلى هذه الأفكار المتناثرة فى كتاباتهم جديدا ، ولا يغير من هذه الحقيقة شيئا .

وإذا رحنا نتتبع أصول هذه الأفكار النقدية ونكشف عن مصادرها القديمة والحديثة ، ألفيناها تتوزع فى نوعين من الكتابات : **الأولى** ، قديمة : كلاسيكية وعربية . **والأخرى** ، حديثة ، عربية وأجنبية :

أ ـ أما المصادر القديمة فيمكننا التماس المصادر الكلاسيكية منها فى كتابات جيلين هما على وجه التحديد جيل الرواد من فلاسفة اليونان والرومان ، وهم : أفلاطون وأرسطو وهوراس ، وجيل الكلاسيكيين الأوربيين الذين تلقوا هذا التراث الكلاسيكى وشرحوه وقننوه وقاموا بالتزام أصوله وقواعده فى الشعر والمسرح والنقد . وإلى كتابات هذين الجيلين تعود أصول هذه النزعة الكلاسيكية الغالبة على تراث هذه الجماعة النقدى ؛ وهى نزعة وإن كانت تتراءى لنا من خلال صياغتها العربية فى صورة مختلفة بسبب فقدانها لبعض خصائصها المميزة ، فإن المتأمل فيها لا يلبث أن يكتشف أن هذا الاختلاف ظاهرى ، وأن هناك ما يصلها بأصولها التى انحدرت منها . ونستطيع تلخيص المظاهر الكلاسيكية المشتركة بين تراث جماعة الديوان وتراث الكلاسيكيين النقدى فى ثلاثة أصول عامة ، ينطوى كل منها على عناصر أخرى فنية وموضوعية ، هى : النزعة العقلية ، والنزعة التعليمية (أو الخلقية) ، والطبيعة البشرية .

وفيما يتصل **بالعقل** فقد جعل الكلاسيكيون له مكانه عظيمة فى آدابهم ، ووكلوا إليه كل شيء تقريبا يتصل بالعملية الإبداعية ، من التقرير والتفسير وسبر أغوار النفس الإنسانية ، إلى تهذيب الانفعالات وتخليصها من كل ما هو زائف وكاذب ، وتنظيمها تنظيما خاصا . وليس العقل الكلاسيكى عقلا تجريدياً خالصا ، ولكنه عقل تحليلى ، يمتزج فيه الفكر بالمشاعر امتزاجا متوازنا . وقد جعل ذلك من العقل «رقيبا» صارما على الخيال ، والعواطف ، والوصف . وقد عبر الكلاسيكيون عن هذه «الرقابة» تعبيرا طريفا ، فرأوا فى الأدب عربة «هى عربة الخيال ، يجرها فرس جموح هو الانفعال ، ويتولاها حوذى صارم هو العقل»[١٥] ! رمزا على سيادة العقل وتحكمه فى الصناعة الفنية ، وهما سيادة وتحكم كانت لهما آثارهما المتمثلة فى انفصال الصورة فى الأدب الكلاسيكى عن نشاط الخيال ، وجنوحها ، بسبب ذلك ، إلى المحاكاة الصادقة ، واعتبار «الطبيعة نموذجا للفن ومعيارا له ، وإن أكملها الفن بوسائله . فالفن يجمّل الطبيعة ويزودها ويهذبها ، ومن ثم فإن سر عظمة الشعر وقوته فى صدق الشاعر بصدق تمثيله للتجربة أو معاناته لها بنفسه ، على نحو ما يرى أرسطو وهوراس !»[١٦]

وقد كان أرسطو أقدم النقاد الكلاسيكيين الذين ألحوا على الوظيفة التعليمية والخلقية للأدب ، **أولا** ، من خلال الصلة

الوثيقة التى يقيمها بين الشعر وسائر الفنون الأخرى من الموسيقى والرسم والرقص والغناء ؛ فهو يرى أن هذه الفنون «لا تقتصر وظيفتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الأخلاق والوجدانات والانفعالات ... » عن طريق المحاكاة التى تتخذ بالضرورة واحدا من طرق ثلاث : «أن يمثل الأشياء كما كانت فى الواقع ؛ أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه ، أو كما يجب أن تكون»[١٧] . وثانيا ، من خلال ما ينسبه إلى «المأساة والملهاة» من وظائف خلقية تبلغ ذروتها فيما يسميه «Catharsis» نتيجة ما تثير الأولى من مشاعر الخوف والرحمة فى النفوس ؛ والثانية من انفعالات الضحك والسرور !

ومن هذه الوظيفة الخلقية والتعليمية المزدوجة نبعت مبادئ التزم بها الكلاسيكيون التزاما صارما ، وتأثرت بها جماعة الديوان تأثرا واضحا ، يهمنا منها مبدآن هما : النزوع إلى الإنسانى المطلق ، والنفور من كل ما يأنف منه الذوق العام . فهم يرون أن وراء كل فردى خاص ، إنسانى عام ، ومن ثم فلا نقع فى المسرحيات الكلاسيكية على نماذج بشرية خاصة أو شاذة ، ولكن على نماذج إنسانية عامة ؛ «فالبخيل الذى رسمه موليير ، مثلا ، لا يمثل ذاته ، بل كل بخيل آخر» فى أى بقعة من العالم يمكن أن يوجد فيها ؛ كما أن تجارب الحب فى الأدب الكلاسيكى ، تجارب إنسانية عامة ، تنفصل فيها الذات عن الموضوع ؛ فالذات تراقب وتنفعل وتعبر ، ولكنها لا تمتزج بالموضوع امتزاج الرومانسى الذى يصدر عن تجارب خاصة تجعل من أدبه أدبا ذاتيا منغلقا على مواقف وأحاسيس فردية . وفى اختصار إن «الكلاسيكيين» ينفرون مما ينفر منه الذوق العام من الألفاظ النابية ، وصور الفتك والتهتك ، ومغامرات اللذة فى تفاصيلها الواقعية ؛ فكل ما يحرص الذوق المهذب على كتمانه يكتمه الفن ويأنف من ذكره ![١٨] ولذلك خلت مسرحياتهم أو كادت من مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء ، مستعيضين عنها بالإشارة والتلميح .

وينحصر مفهوم الشعر عند أرسطو فى «المحاكاة» ، أى تمثيل أفعال الناس ما بين خيّرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض[١٩] ـ ولذلك وجب على الشاعر «ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ؛ لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا ... وأن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التى يرتبها ؛ فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولاينِد عنه شئ مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب»[٢٠] . ويقرر أرسطو «أن أقدر الشعراء تعبيرا عن الإيحاء أولئك الذين تتملكهم العواطف . وأقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين فطرة ، أو من شأن ذوى العواطف الجياشة ؛ فالأولون أكثر تهيؤا للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية»[٢١] . وواضح أن أرسطو لا يقصد بالطبيعة التى يتحتم على الشعراء محاكاتها ، العالم المادى الذى يقع خارج النفس الإنسانية ، ولكن الطبيعة التى يقصدها هى طبيعة النفس الإنسانية بما تنطوى عليه من غرائز ومشاعر وأحاسيس بشرية وإنسانية عامة . وتعبير الشاعر عن الطبيعة الإنسانية يقتضى منه خبرة عميقة بخصائصها ؛ وهى خبرة يجب أن تمكنه من «انتخاب الجوهرى ، وإسقاط المظهرى» .

وقد كان لجهود أرسطو فى التقنين لفن الشعر أثره العظيم فى وضوح أصول المذهب الكلاسيكى فى الأدب والنقد ؛ وهو مذهب قد اتخذ فى أوربا إبان عصر النهضة طابع التقديس لقواعد أرسطو ، على نحو خلق روحا فكريا وأدبيا عاما لدى الأدباء والنقاد ، ينزع إلى احترام التقاليد الأدبية القديمة والصدور عنها ؛ وهو ما جعل من الكلاسيكية أدب التقاليد بحق ، على عكس المذهب الرومانسى الذى يعد أدب الثورة على التقاليد بغية تغييرها .

وحين نترك المصادر الكلاسيكية الاوربية إلى المصادر العربية القديمة التى تأثرها جماعة الديوان تأثرا واضحا فى تراثها النقدى ، نجد أنفسنا فى مواجهة تراث أدبى آخر لا يقل «كلاسيكية» عن تراث أرسطو وهوراس ، وتراث غيرهما من أدباء عصر النهضة ونقاده . ونستطيع أن نحصر هذا التراث العربى فى مصدرين : **الأول** إبداعى ، يتمثل فى تراث الشعراء القدماء من جاهليين وأمويين وعباسيين ؛ **والثانى** نقدى ، تشخصه كتابات النقاد العرب المشهورين من أمثال الآمدى والجرجانى وابن قتيبة ، وابن رشيق ، وابن طباطبا وحازم القرطاجى ... وغير هؤلاء من البلاغيين واللغويين ونقاد الشعر المعروفين .

ومن الملاحظ ، فيما يتصل بالشعر العربى القديم ، وهو المصدر الأول ، أن جماعة الديوان قد استقت مثلها الأعلى فى الشعر الذى ظلت تتغنى به وتدعو إليه فى كتاباتها المختلفة ، من شعر كبار الشعراء العرب الذين شهروا فى تاريخ الشعر القديم ولعبوا ، لهذا السبب أو غيره ، دورا بارزا فى حركة التطور الشعرى على أيامهم . وفى عبارة مختصرة إن العقاد والمازنى وشكرى ـ على عكس ما يشيع فى أوساط المثقفين عنهم ـ قد اتخذوا من الصيغة الشعرية القديمة ، لغة وأسلوبا وصورا وأوزانا ، إطارا ثابتا لقصائدهم الشعرية . فليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن يتفق هؤلاء النقاد الثلاثة على الإعجاب بشعر طائفة معينة من الشعراء القدماء من أمثال : ابن أبى ربيعة ، وجميل بثينة ، وكثير عزة ، وأبى نواس ، وبشار ، والمتنبى ، والبحترى ، وأبى العلاء المعرى ، وغيرهم من الشعراء المشهورين ، ويفردوا لدراستهم المقالات الكثيرة والكتب : فيكتب العقاد عن جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة ، وأبى الطيب المتنبى وأبى نواس .... كما يكتب المازنى عن بشار ،

وابن الرومى ، والمتنبى ؛ ويكتب شكرى عن البحترى ، والشريف الرضى ، وابن الرومى ، وأبى تمام ... ونختار من هذه الدراسات فقرتين قصيرتين تشخصان هذا الولع بالشعر العربى القديم ، الأولى من مقال طويل للأستاذ عبد الرحمن شكرى فى «ابن الرومى الشاعر المصور» :(٢٢)

«وأبدع منها وأعظم قصيدته التى مطلعها :

يا ضارب المثل المزخرف مطربا ....

وعندى أن هذه القصيدة من أعظم وأجل قصائده، وكل منتخبات من شعره لا تشملها تعد ناقصة ، وفيها يحث على مغالبة النفس لطباع الشر ، وعلى تنمية طباع الخير . وقد بلغت قوة التصوير عند ابن الرومى مبلغا جعله يصور الطبيعة وكأنها من الأحياء ، وربما كان ولوعه بذلك أكثر من ولوع شعراء العربية الذين كانوا يجردون من الجماد أشخاصا ، فيخاطبون الليل أو السرى أو الرياح أو النجوم أو الربوع والأطلال أو الفراق ، فيحدثونها وتحدثهم . وهذه الصفة من قبيل تلك الصفة فى ابن الرومى ؛ وإن كان إحساسه بحياة الطبيعة أعم وأشبه بطريقة الشعراء الآريين . وليس شبه ابن الرومى بالشعراء الآريين مقصورا على إحساسه بحياة الطبيعة وإشاعة المعنى فى أكثر من بيت ، وتقصى أجزاء المعنى ، بل هو يشمل أيضا تفضيله فكاهة الصور الخيالية ومعانيها على الفكاهة اللفظية والشكلية .... »

والثانية من مقال للأستاذ العقاد فى «فلسفة المتنبى» ، جاء فيه بأبيات له فى الحكمة ثم علق عليها بقوله :(٢٣)

« ... فتأمل هذه الأبيات ، ألا ترى أنه قد قرن كل حكم فيها بسببه أو بتفسيره ، وبإقامة الدليل الذى ينفى الغرابة عنه؟ ! أليس العقل هنا مساوقا للطبع لتعزيز حكمه وتسويغ نظره ، وتمحيص المساعدة الطبعة السمحة له؟ فذهب المتنبى فى الحياة ثمرة هذا التزاوج بين طبعه وعقله ، ونتيجة القدرة على استيعاب مؤثرات الحياة جميعها أو هضمها هضما تغتذى به السليقة والذهن فى وقت معا . وهذه هى صيغة المذاهب التى تستنبط من أقوال الشعراء ، وتحمل فى أطوائها حجة الشعر والفلسفة التى تفتح لها منافذ القلوب والعقول » !

وقد حرصت جماعة الديوان فى كتاباتها تلك على أن يطلقوا على الشعراء القدماء ألقابا وأوصافا ، على طريقة قدامى اللغويين والنقاد العرب ، تشخص طبيعة الصناعة الشعرية عندهم ، من مثل : أبو الطيب المتنبى حكيم الشعراء ، والبحترى أمير الصناعة ، وأبو تمام شيخ البيان ، كما حرصت على ملاحظة النزعة العقلية فى صياغة المعانى ، والصدق فى التعبير عن العواطف الواقعية فى تصوير ظواهر الطبيعة ، بوصفها ظواهر مميزة تشخص المثل الشعرى الأعلى الذى يدعون إلى تحقيقه ! ولا نحتاج الى تأكيد هذه الحقيقة ، وهى أن الشعر العربى القديم «شعر تقاليد» بكل ما يعنيه هذا المصطلح من معنى ؛ فقد واجهت حركات التجديد فيه مقاومة عنيفة من النقاد واللغويين والبلاغيين الذين اعتبروا كل أشكال التجديد ، سواء فى المعانى والأغراض وأساليب المجاز... خروجا على تقاليد الشعر الموروثة ، وإهدارا لما يسمونه «عمود الشعر» ، أى تلك المقومات الفنية التى انحدرت إليهم من تراث الجاهليين ، وظلت ـ لذلك ـ حركات التجديد فى الشعر القديم محصورة فى شكل بعينه هو ، من الناحية الموضوعية ، انفصال بعض الأغراض عن غيرها فى القصيدة القديمة لتصبح موضوعات لقصائد كاملة ، كالغزل فى شكليه العفيف والصريح ؛ ومن الناحية المجازية والمعنوية ، اتخذ التجديد شكل توليد فى المعانى ، وتحريف فى الصيغ البلاغية ، على نحو ما تشخصه أشعار الأمويين والعباسيين.(٢٤) وقد انتقلت هذه التقاليد ، لغة وأسلوبا ومجازا ومعانى وأوزانا ، إلى شعر هذه الجماعة ؛ فعلى الرغم من إلحاحهم على «دعوى التجديد» ، وإسرافهم فى «العدوان النقدى» على شعراء التقليد ، فقد التزموا فى نظم قصائدهم ، بالصيغة التقليدية التزاما مخلصا ، كما اتخذوا من مقوماتها الفنية مقاييس نقدية يقيسون عليها شعر المقلدين فى دراساتهم التطبيقية حول شوقى خاصة وغيره من المعاصرين له من شعراء التيار التقليدى عامة ؛ وهو ما سوف نخصه بوقفة متأنية فى تفسيرنا لاتجاه هذه الجماعة الفنى على نحو ما يتراءى لنا فى نتاجهم الإبداعى من الشعر .

والنقد العربى القديم ، وهو المصدر الثانى الذى طبع ذوق هذه الجماعة الفنى بطابع «كلاسيكى» ، يتجلى بوضوح فى مظهرين عامين : تفسيرهم لبعض القضايا الفنية التى أثاروها حول الشعر ، كالطبع والصنعة ، الوحدة العضوية ، والقديم والحديث ، والتقليد والتجديد ، كما يتجلى فى نوعية المقاييس النقدية التى صدروا عنها فى دراسة شعر شوقى وتقويمه من الناحية الفنية .

وفيما يخص المظهر الأول ، أعنى تفسيرات هذه الجماعة لقضايا الشعر الفنية ، فقد أفضنا فى الحديث عنها فى مقال خصصناه لرصد «الأصول الكلاسيكية فى نقد الشعر عند العقاد» خاصة وجماعة الديوان عامة ، وانتهينا فيه إلى نتائج توصلنا إليها عن طريق المقابلة بين نصوص من نقد هذه الجماعة ونقد القدماء . ولا نظن أنا فى حاجة هنا إلى أن نعيد ما قررناه هناك ، وهو أن هذه القضايا وإن اشتركت فى إثارتها ومعالجتها سائر المذاهب النقدية فى الشرق والغرب ، فإن معالجة العقاد والمازنى وشكرى لها ، قد نبعت من وجهة نظر عربية استمدوها

من تراث النقد العربى القديم ،(٢٥) فليس من قبيل المصادفة أن تماثل آراء هؤلاء وأولئك إلا إذا كان ذلك التماثل نتيجة نظر عميق فى تراث العرب القدماء من النقد . وما لنا نبعد ولدينا من اعترافات اثنين من هذه الجماعة ما يغنى عن أية شهادة أخرى ؛ فالمازنى يقول فى مقالة بعنوان «الأدب والخلود» ، محددا دور الكتب فى ثقافته ونتاجه النقدى والإبداعى ، ناعيا على نفسه هذا الجانب التقليدى من ثقافته :(٢٦)

«... ومن متناقضات ذلك العهد أنى كنت من أعظم الكتاب تحمسا للدعوة إلى تحرير الأدب العربى من رق التقليد ، وإن كنت أنا لا أعدو أن أكون نسخة مختصرة لكل قديم من الآراء والمذاهب والإحساسات والخوالج ....
والواقع أنى لم أكن إلا كشكولا فيه خليط مضطرب غير متسق من الآراء المستمدة أو المولدة من هنا وههنا .. » !

وكشف شكرى فى مقال نشره فى الرسالة عام ١٩٣٩ بصورة أوضح عن مصادر ثقافته العربية القديمة ، تلك التى كونت هذا الجانب التقليدى أو «الكلاسيكى» من نقده وذوقه :(٢٧)

«... وقد وجدت فى مكتبة أبى كتاب «الوسيلة الأدبية» للشيخ المرصفى الكبير ، وكان فى الجزء الثانى من كتاب الوسيلة مجموعة صالحة من شعر الشعراء ، وكان به قصائد كثيرة للبارودى والشعراء الذين احتذى البارودى طريقتهم فى قصائد مختلفة ... وقد أفادنى الشيخ المرصفى الكبير ... فاذا كنت مدينا لأحد فأنا مدين للشيخ المرصفى الكبير بما أفادنى فى كتاب الوسيلة الأدبية ، ومدين للشعراء الذين اختار لهم .... »

وهذا النوع من الإطراء الذى يضفيه عبد الرحمن شكرى على كتاب الوسيلة الأدبية ومؤلفه الشيخ المرصفى ، له دلالته فيما نحن بصدده من البحث عن المؤثرات القديمة فى نقد هذه الجماعة . وإذا ما عرفنا أن «الوسيلة الأدبية» ليس كتابا فى الأدب القديم وحده ، ولكنه كتاب فى الأدب والنقد وما يتصل بهما من علوم البلاغة واللغة ... استطعنا أن نفهم مغزى إشارة شكرى إليه ، واحتفاله به ، واعتباره إياه مصدرا أصيلا من مصادر ثقافته ،وأن ندرك قيمة هذا الكتاب وعظم تأثيره على هذا الجيل من الشعراء والكتاب والنقاد . فليس هنالك من شك فى أن جماعة الديوان قد اتخذت منه هاديا إلى معرفة التراث العربى القديم ، شعرا ونقدا وبلاغة ، على ما يحدثنا شكرى فيما نقلناه عنه ؛ فلم تكن لهذه الجماعة فى مراحل نشأتها الثقافية المبكرة معرفة منظمة بالأدب العربى القديم ، تمهد لها اكتشاف منابعه الثرة ، وتذوق نصوصه ، والتعرف على قضاياه الفنية واللغوية ، على هذا النحو الذى تهيأ للشيخ المرصفى . كان لابد لهم إذن من «حادٍ» حاذق إذا صح هذا التعبير ، يحدوهم فى طرق الثقافة العربية القديمة المتشعبة ، ويدلهم على منابعها . وكما قدم كتاب «الوسيلة الأدبية» التراث النقدى والشعرى القديم لهؤلاء النقاد ، فقد قدم لهم فى الوقت نفسه تراث البارودى من الشعر ، من خلال القصائد التى اختارها منه المرصفى بذوقه العربى السليم ؛ وبذلك هيأ لهم هذا الكتاب فائدة مزدوجة : معرفة التراث العربى القديم فى نماذجه العالية وتذوقه من ناحية ، والوعى بأهميته فى حركة التطور الشعرى على نحو ما تمثلها تجربة البارودى الإبداعية التى نقلها إليهم المرصفى ، من ناحية أخرى !

(ب) أما المصادر الحديثة لهذا النقد التنظيرى فيمكن التماسها فى مصدرين كما قلنا :

الأول ، كتابات المعاصرين لجماعة الديوان ، الذين اتصلوا ، بطريق أو بآخر ، بالثقافة الفرنسية التى انفتحت عليها البيئة المصرية والشامية فى تلك الحقبة المبكرة من حياتها الثقافية .

والثانى ، تراث الحركة الرومانسية ، من الشعر والنقد ، فى الأدب الإنجليزى خاصة .

ولا أظن أننا نجاوز الحقيقة حين نقرر أن الدعوة الى تجديد الحياة الأدبية عامة ، وتحقيق العصرية للشعر العربى الحديث خاصة ، لم تكن مقصورة على البيئة المصرية وحدها ؛ أو أن «دعاة التجديد والعصرية» لم يظلوا صامتين إلى أن ظهرت «جماعة الديوان» فبعثت فى نفوسهم الإحساس بالحاجة إلى تغيير حياتنا ، وتجديد ثقافتنا ، وتخليصها من شوائب التقليد . فاتبعوهم فى ذلك وترسموا خطاهم فيما كانوا ينادون به من آراء ويذيعونه من أفكار . فعلى العكس من ادعاءات جماعة الديوان ومبالغات مناصريهم(٢٨) ، كانت الحاجة إلى تجديد حياتنا الثقافية والاجتماعية والدينية ، وتنظيم صلاتنا بالحضارة الحديثة فى أشكالها المختلفة ، شعورا عاما يخامر نفوس المثقفين فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى ، التى كانت قد قطعت شوطا فى الاتصال بالآداب الغربية الحديثة ، كما كان يحدث فى سورية ولبنان ؛ وهو شعور أنتج فيضا من كتابات المصلحين والمجددين من رجال الفكر والأدب والدين ، قبل أن تظهر جماعة الديوان إلى الوجود وتنشر شيئا من نقدها وشعرها على القراء !

ويطول بنا الأمر إذا رحنا نرصد «حركات التجديد الكبرى» التى عمت بعض أقطار العالم العربى ، مكتفين هنا ، فيما يتصل بمصر ، بتسجيل هذه الحقيقة ، وهى أن الدعوة إلى التجديد قد بدأت فيها بداية مبكرة تعود إلى عصر محمد على ، مؤسس مصر الحديثة الذى كان يؤمن بأن تحقيق التطور الذى ينشده لن يتم إلا بتوثيق الصلة الحضارية بين مصر وغيرها من الأقطار الأوربية التى قطعت شوطا كبيرا فى التقدم العلمى

والثقافى . وقد اتجه ، لتحقيق هذه الغاية ، إلى إرسال البعثات المختلفة إلى فرنسا خاصة ، لنقل العلوم العسكرية التى كان يحس بحاجته إليها لتحقيق طموحاته فى داخل مصر وخارجها . وقد أثمرت سياسة إرساله البعثات لا فى نقل العلوم العسكرية وحدها ، ولكن فى تهيئة الظروف لاحتكاك واتصال مستمرين بين الثقافة العربية التقليدية والثقافة الفرنسية المتطورة من ناحية ، ونمو الوعى الثقافى بقيمة الترجمة فى ذاتها ، وأهميتها فى تحقيق التطور الذى كانوا يتطلعون إليه من ناحية أخرى . فأنشئت إدارة للترجمة ، وأسست مدرسة عالية لتخريج المتخصصين فيها . وقد ازداد الوعى بدور الثقافة العربية فى التطور ، ودور الترجمة فى نقلها ، بعد ظهور الصحافة التى جذبت إلى الكتابة فيها كثيرا من المثقفين المصريين وغيرهم من العرب الذين هاجروا إلى مصر وأقاموا فيها لسبب أو لآخر ، على نحو مهد بحق لظهور حركة ثقافية وإصلاحية واسعة ، كانت لها آثار عميقة على الحياة الأدبية والفكرية والدينية والسياسية والاجتماعية ، على نحو ما نجد فى كتابات الرواد من مقالات وكتب وترجمات . وهى كتابات ، خاصة ما كان ينشر منها فى الصحف والمجلات ، يمكن حين تجمع وتدرس أن تكشف لنا ، فى جانبها الأدبى ، عن حركة نقدية خصبة أقدم بكثير من حركة أصحاب الديوان ، كان أصحابها يزاوجون بين معرفتهم الدقيقة بالثقافة العربية القديمة ، واطلاعهم الواسع على الثقافات الأوربية الحديثة ، التى أخذوا يصدرون عن تراثها الأدبى والنقدى فيما كانوا يذيعونه من آراء ، ويثيرونه من قضايا ، حول الدعوة إلى تطور الأدب العربى الحديث.[٢٩]

وعلى الرغم من أن تراث هذه الحركة النقدية الإصلاحية ، إذا صح هذا الوصف ، لا يزال حبيسا فى صفحات الصحف والمجلات الأدبية التى كانت تصدر فى ذلك الوقت ، فان ما لدينا من نصوصها وهو قليل ، يمكن أن يشخص لنا طبيعة هذا التيار النقدى الذى انتظم البيئة المصرية والشامية قبل ظهور جماعة الديوان ، وألقى بظلاله على الحركات الأدبية التى تعاقبت على هاتين البيئتين ، ومن بينها حركة جماعة الديوان ، وجماعة أبوللو .... ونستطيع فى حدود هذا القليل أن نحدد غاية هذه الحركة النقدية فى «البحث عن صيغة عصرية» للأدب العربى الحديث عامة والشعر منه خاصة ، يتخلص فيها من الطريقة القديمة بصورها وأخيلتها ومعانيها وأغراضها ، وشكلها الموسيقى الرتيب كما يتمثل فى وحدة الأوزان والقوافى وبناء القصائد الشعرية .

ومن هذه النصوص مقالة طويلة منشورة فى المقطم (أول ديسمبر ١٨٩١) عنوانها : «الشعر والشعراء» يناقش فيها كاتبها مشكلة البحث عن «صيغة عصرية» للشعر العربى الحديث عن طريقين : الأول ، تاريخى يرصد تطور الشعر العربى القديم وانتقاله من الفنية إلى التقليدية على أيدى شعراء العصور المتأخرة الذين أسرفوا فى استخدام الصيغ البلاغية وتوليدها ، وترديد الصور والمعانى القديمة وتحريفها ، مما سببا فى تعرية أشعارهم من هذا الجمال الفنى الذى تشخصه أشعار الجاهليين . والثانى ، فنى ، قوامه المقابلة بين «انحطاط» الشعر العربى وترديه فى هوة التقليد ، و «رقى» الشعر الأوربى وانطلاقه المستمر فى طريق التطور الخلاق ؛ متخذا من هذه المقارنة سببا إلى الدعوة لتحقيق صفة «العصرية» للشعر العربى عن طريق الانفتاح على الآداب الأوربية الحديثة ، والاستفادة مما حققته من تطورات فنية . وننقل هنا فقرات من هذه المقالة لنرى كيف بدأت الدعوة إلى تطور الشعر قبل جماعة الديوان بوقت طويل :[٣٠]

«قال أبو نصر المقدسى : الشعر ديوان العرب ، ومعدن حكمتها ، وكنز أدبها ، وقيل النثر يتطاير تطاير الشرر ، والشعر يبقى بقاء النقش فى الحجر ....

وقال باكون الفيلسوف الإنكليزى : «حسبك شاهدا على خلود الشعراء العظام أنه مر على أشعار هوميروس ألفان وخمس مائة عام ولم يفقد منها كلمة ولا حرف ، لكن كم من قصر وهيكل وقلعة ومدينة أخنى عليها الدهر فى هذا الزمان الطويل ، وجعلها أثرا بعد عين . ولقد يتعذر علينا حفظ صورة قورش وقيصر وغيرهما من الملوك والعظماء ، ولكن الصور التى يصورها الذكاء ، والرسوم التى ترسمها القرائح ، ترسخ فى بطون الأوراق آمنة من نكبات الدهر وكرور الأيام ....

وللشعر مقام فى النفوس وسحر فى العقول ؛ ولقد اعترف له الجميع بهذه المزية فى مشارق الأرض ومغاربها ، وفى قديم الأيام وحديثها... قال السرجون لبك : كم من مرة تنهكنا الأتعاب وتقلقنا الهموم فنأخذ أشعار هوميروس أو هوراس أو شكسبير أو ملتون ، ولا نكاد نقرأ صفحة منها حتى تنقشع من أمامنا غيوم الغموم ، وتحل عقد الأعصاب ، وتنتعش منا النفوس ، وتتجدد فينا القوى ، وتعود إلينا مهجة الحياة ولذتها . وقال عمر بن الخطاب : الشعر جزل من كلام العرب ، يسكن به الغيظ ، وتطفأ به الثائرة ، ويبلغ له القوم فى ناديهم . وقال كلوردج الكاتب الإنجليزى : الشعر سكن خاطرىء وضاعف مسراتى ، وحبب إلى العزلة ، ورغبنى فى اكتشاف كل منقبة وجمال فيما حولى ....

«وقد كان شعراء العرب فى الجاهلية .... يصفون ما يشاهدونه وما يشعرون به وصفا طبيعيا بليغا خاليا من التكلف والتعقيد ، لا كأكثر المحدثين الذين يصفون الحجاز وهم فى الشام ولم يدخلوا

الحجاز ، ولا اكتحلت عينهم بمرآه ، ويشببون بآرام رامة وهم لم يروا ريما ولا عرفوا له شبها ، ويتغزلون بالغيد الحسان وهم شيوخ طاعنون ولم يروا غادة ولا فى المنام ....

أما المحدثون فقد اتبع أكثرهم خطة واحدة فى الغزل والمدح والرثاء ، فيبتدئ الشاعر منهم بوصف غادة فيشبه شعرها بالليل ، وجبينها بالصبح ، وحاجبها بالسيف ، وعينها بالنرجس ، ووجنتها بالورد ....

وينتقل إلى الممدوح فيدعى أنه أسد فى الشجاعة ، وحاتم فى الكرم ، وبحر فى الجود ....

هذا من قبيل شعراء العرب ، أما شعراء الأوربيين فالذى نعلمه من أمرهم أن فحولهم لم يتبعوا خطة التقليد ، بل ما زالوا إلى عهدنا يطلقون العنان لجياد القرائح لتجول فى عالم الحقيقة ، وتغوص فى بحار المجاز تنتقى درر المعانى .. وتتخير من الحوادث والأحاديث ما يهذب الأخلاق ويدمث الطباع ، ويغرى باتباع الفضائل واكتساب المحامد . وترى سلسلة الشعراء عندهم متصلة ....

هذا وقد استشارنا بعض النابغين من شعراء عصرنا فى طريقة لفك الشعر العربى من ربقة القيود التى تقيد بها ، فأشرنا عليهم بترجمة أشعار هوميروس وملتون وغيرهما من فحول الشعراء ، فعملوا بمشورتنا ، فإذا أتيح لهم أن ينظموا هذه الأشعار فيغادرون الطريقة التى اتبعوها حتى الآن ، ويتبعون طريقة الأوربيين .... »

وقد كانت هذه النزعة التقليدية الغالبة على الشعر المصرى الحديث فى تلك الحقبة مثار مناقشات خصبة أخرى على صفحات المجلات الأدبية ، منها مقالتان منشورتان فى المقطم حول : « الشعراء المحافظون والشعراء العصريون » ؛ ينعى فى الأولى (يناير ١٩٠٢) الأستاذ نجيب شاهين على الشعراء » أنهم آخر من يفكر فى خلع القديم والتزين بالجديد ذى الطلاوة ؛ فمن كل زمرة الشعراء والمتشاعرين الذين ينظمون الشعر أو يدعون النظم ، لا تكاد ترى واحدا فى المئة يحاول مجاراة العصر ونبذ القديم واقتباس الجديد وتقليد العصريين من الأمم الأخرى . والسبب فى ذلك اقتصار شعرائنا على درس الشعر العربى ، وعدم الاحتفال بدرس الشعر الأجنبى ، إما لأنهم يجهلون اللغات الأجنبية ، او لأنهم يزدرون الشعر الأجنبى ويحسبون أن آلهات الشعر لا توحى به إلا إليهم ..... فما أحرى الشاعر المصرى أن يتناسى وجرة وماءها ، ويتغزل بالنيل ما شاء ... وهو أبو مصر وروحها وحياتها وسبب وجودها ... بل ما أجدر الشاعر العراقى أن يقف شعره على مدح الفرات أبى الممالك القديمة الأثيلة ، ممالك الكلدان وآشور وبابل ، بل ما أخلق الشاعر الشامى أن يسدل حجب النسيان على وجرة والعذيب وعنده عيون لبنان وينابيعه الشهيرة ... !

ويرد الأستاذ أسعد داغر ، فى المقالة الثانية (فبراير ١٩٠٢) ، تخلف الشعر إلى تخلف اللغة العربية وعجزها ، فى صورتها القديمة ، عن أن تمد الشاعر بالمفردات القادرة على نقل أفكاره ومعانيه ، والتعبير عن عواطفه وتصوير أحاسيسه ؛ وهو يرى أن النهوض بهذه اللغة من شأنه أن يفتح أمام الشاعر طريق التطور ، فيقول ، مقارنا بين شعراء العرب وشعراء « الإفرنج » :

« ... من السهل جدا أن نقترح على الشعراء ونكلفهم خلع القديم البالى والتزين بالجديد الطلى الأنيق ، ولكننا لا ندرى أى جراح دفينة فى صدورهم ننكأ بمثل هذا الاقتراح ، ولم يكن صديقى النجيب بأول من أثار الحزازات ، ونقض الكلوم ، إذ قد سبقه كثيرون إلى ذلك ولم يجاووه فى الانتقاد بلســـان الرفق واللطف ، بل أشرعوا على الشعراء أسنة اللكز والوخز ، وأطلقوا نحوهم أعنة الهمز والغمز ، حتى جعلوهم لرياح التهكم مهزاء، ولسكاكين الازدراء محزا ....

..... فقد علمنا أن شعرنا ليس كما ينبغى أن يكون ، وقلنا هذا للشعراء ، وهم مثلنا يريدون أن يجاروا شعراء الغرب ، وحاولوا ذلك مرات عديدة فما استطاعوا لذلك سبيلا ، ولم يجدهم إتقان اللغات الأجنبية فتيلا .

.... ولماذا؟ لأن اللغة لا تطاوعهم على ذلك . هذه هى الحقيقة ولا ينكرها إلا المكابر أو من كان ليس بشاعر . وتفصيل ذلك أن الشاعر الأورى عندما يخلو بنفســـه للنظم فى أى موضوع .... عمد إلى خزانة ذاكرته وفتحها فرأى ما شاء من مترادفات لغته وأساليب تعابيرها ....المفهومة عند عامة أمته وأطفالها ، والمقبولة عند خاصتها وعلمائها ....

.... أما الشاعر العربى المنكود الجد ، السيء الطالع ..... (إذا) فتح خزانة ذاكرته لا يرى فيها سوى الألفاظ العامية ، وإذا استعان بما فى محفوظه من الكلمات الفصيحة لا يرى بينها لفظة تعبر عما يريد وصفه بالتدقيق .... وإن وجد بعد الجهد ألفاظا تفى بالمعنى المراد كانت عويصة غامضة يعسر فهمها على الخاصة فضلا عن العامة .... !

وقد بلغت هذه الدعوة إلى « عصرية الشعر » فى كتابات

بعض هؤلاء الكتاب درجة عالية من التطرف ، على نحو ما نجد فى دعوة ناصيف اليازجى إلى تخليص الشعر من الوزن والقافية ، محتجا لذلك بأن « الفرق بين الشعر والنثر ليس فرقا لفظياً وإنما هو فرق معنوى » !(٣١)

وكان من الطبيعى أن تمهد هذه الحركة لوعى نقدى مبكر ، أخذ ينمو عاما بعد عام ، حتى اتخذ شكل الظاهرة على يدى طائفة من الأدباء والشعراء الذين اتصلوا بالثقافة الفرنسية خاصة ، من أمثال : خليل مطران ومحمد حسين هيكل ، وجورجى زيدان والمنفلوطى والرافعى وغيرهم من الذين ساروا على دربهم من الأدباء .وقد تجلىّ هذا الوعى أكثر ما تجلى فى الدعوة إلى صيغة عصرية للشعر العربى الحديث كما قلنا ، تشخصها تعريفاتهم المختلفة للفن الشعرى . وهى تعريفات لا تختلف حين نراجعها ، فى رصدها لمقومات الشعر الفنية وتحديدها لوظائفه العملية عن تلك الآراء التى سقنا أمثلة عنها لجماعة الديوان فى دعوتهم إلى تخليص الشعر من أغلال النزعة التقليدية الغالبة عليه . وننقل هنا بضع فقرات من هذه التعريفات لندلل على هذه الحقيقة ، وهى أن حركة قديمة سبقت جماعة الديوان قد مهدت الطريق لهذا الاتجاه الثورى فى الدعوة إلى تجديد الشعر العربى الحديث ، وأنها بلغت فى أوائل القرن العشرين مبلغ الظاهرة النقدية ، واختلطت آراؤها بآراء هذه الجماعة اختلاطا واسعا :

ف « شكيب أرسلان » وهو من الشعراء التقليديين رغم ثقافته الفرنسية العميقة ، يحشد فى تعريفه للشعر كثيرا من خصائص الرومانسية فى قوله :(٣٢)

« إن الشعر ... مظهر المرء فى أسمى خواطر فكره ، وأقصى عواطف قلبه ، وأبعد مرامى إدراكه . والشعر هو رؤية الإنسان الطبيعية بمرآة طبعه ؛ فهو شعور عام وحس مستغرق ، يأخذ المرء بكليته ، ويتناوله بجميع خصائصه ، حتى يروح نشوان خمرته ، وأسير رايته ، ويريه الأشياء أضعافا مضاعفة ، ويصورها بألوان ساطعة ، وحلى مؤثرة الحقائق ... وإن الظبى فى قصيدة غير الظبى فى فلاة ، بل غير الظبى فى ملاءة ؛ وإن الأسد فى منظومة غير الأسد فى مفازة ، وذلك حيث كان الشعر كلاما يلقى بلسان الإحسان ، ونطقا يتنزل عن وحى المخيلة ، وأوصافا يفضى بها الشوق »

« إن الشعر قوة روحية يفيضها الله على من يشاء من عباده ، فتحلق بالشاعر تحليق الأجنحة بالطائر ، فيرى الطبيعة فى أفخم مشاهدها ، وأشمخ شرفاتها ، وأبهى مجاليها ، وأشجى أصواتها ، وأزكى أعرافها .... »

وعلى الرغم من شهرة المنفلوطى فى مجال الكتابة النثرية ، وعدم اتصاله بالثقافة الفرنسية التى تأثرها فى قصصه اتصالا مباشرا ، فانه يعرّف الشعر تعريفا حديثا تسرى فيه روح تتسم بالعصرية والحداثة التى انتقلت إليه من الترجمات التى كثرت على أيامه كثرة واضحة ، فيقول مؤكدا صلة الشاعر بالفنون الجميلة ، ومحددا دور الوزن والقافية فيه :(٣٣)

« .... وهل الشعر إلا نثارة من الدر ينظمها الناظم إن شاء شعرا ، وينثرها الناثر إن شاء نثرا ! أو نغمة من نغمات الموسيقى يسمعها السامع مرة من أفواه البلابل والحمائم ، وأخرى من أوتار العيدان والمزاهر ، أو عالم من عوالم الخيال يطير فيه الطائر بقادمتين من عروض وقافية ، أو خافيتين من فقر وأسجاع .... »

« ... والكاتب الخيالى شاعر بلا قافية ولا بحر . وما القافية والبحر إلا ألوان وأصباغ تعرض للكلام فيما يعرض له من شئونه وأطواره ولا علاقة بينهما وبين جوهره وحقيقته ، ولولا غريزة فى النفس أن يردد القائل ما يقول ويتغنى بما يردد ترويحا عن نفسه ، وتطريبا لعاطفته ، مانظم ناظم شعرا ، ولاروى عروضى بحرا .... » !

« ... الشعر أمر وراءه الأنغام والأوزان ، ومالنظم بالإضافة إليه إلا كالحلى فى جيد الغانية الحسناء ، أو الوشى فى ثوب الديباج المعلم ، فكما أن الغانية لا يحزنها عطل جيدها ، والديباج لا يزرى به أنه غير معلم ، كذلك الشعر لا يذهب بحسنه وروائه أنه غير منظوم ولا موزون» !

وللرافعى فى الحديث عن الشعر ورصد مقوماته الفنية كتابات متنوعة ، نختار منها مقالة طويلة عن « نقد الشعر وفلسفته » ، يتحدث فيها عن مقومات الشعر وصفات الناقد ووظيفته فى تقويم النصوص الشعرية وتفسيرها ، وغير ذلك من القضايا الفنية والنقدية التى جرت بها أقلام النقاد فى هذه الحقبة من حياة الأدب العربى الحديث فى مصر خاصة وغيرها من الأقطار العربية عامة . ونجتزئ منها فقرات قليلة وقصيرة تتصل بموضوعنا ، أعنى تعريف الفن الشعرى والدعوة إلى تجديده ،من مثل قوله :(٣٤)

« ... الشاعر فى رأينا هو ذاك الذى يرى الطبيعة كلها بعينين لهما عشق خاص ، وفيهما غزل على حدة ، وقد خلقتا مهيأتين بمجموعة النفس العصبية لرؤية السحر الذى لا يرى إلا بهما ، بل

الذى لا وجود له فى الطبيعة الحية لولا عينا الشاعر ، كما لا وجود له فى الجمال الحى لولا عينا العاشق ... »

« ... والشعر فى أسرار الأشياء ، لا فى الأشياء ذاتها ؛ ولهذا تمتاز قريحة الشاعر بمقدرتها على خلق الألوان النفسية التى تصبغ كل شىء وتلونه لإظهار حقائقه ودقائقه ، حتى يجرى مجراه فى النفس ، ويحوز محازه فيها . فكل شئ تحاوره الناس من أشياء هذه الدنيا فهو إنما يعطيهم مادته فى هيأته الصامتة ، حتى إذا انتهى إلى الشاعر أعطاه هذه المادة فى صورتها المتكلمة ، فأبانت عن نفسها فى شعره الجميل ، بخصائص ودقائق لم يكن يراها الناس كأنها ليست فيها . »

« فبالشعر تتكلم الطبيعة فى النفس ، وتتكلم النفس للحقيقة ، وتأتى الحقيقة فى أظرف أشكالها وأجمل معارضها ، أى فى البيان الذى تصنعه هذه النفس الملهمة حين تتلقى النور من كل ما حولها ، وتعكسه فى صناعة نورانية متموجة بالألوان فى المعانى والكلمات والأنغام ! » .

ومن الطريف الذى يجب أن نلتفت إليه هنا لأهميته ودلالته ، أن هم « تعريف الشعر » لم يكن يشغل الأدباء وحدهم ، إنما سرى إلى غيرهم من رجال السياسة فى هذه الفترة . ولدينا نصوص كثيرة تؤكد هذه الحقيقة ؛ منها مقدمة طويلة كتبها السياسى الوطنى المعروف المرحوم محمد فريد لديوان « وطنيتى » للأستاذ على الغاياتى ، وقد كانت هذه المقدمة سببا فى حبسه ستة أشهر ! وعلى الرغم من أنه لم يتحدث فيها عن تلك القضايا الفنية التى كان النقاد يشتجرون حولها فى كتاباتهم عن الشعر ، وإنما قصرها على وظيفة الشعر من الناحية الوطنية ، فإنا واجدون فى مفهومه لهذه الوظيفة السياسية نفسها ما يذكرنا بأحد العناصر المميزة للروح الرومانسية ، وهو « النزعة الوطنية » التى أيقظت فى نفوس أبناء القرن التاسع عشر الإيمان بفكرة الكيان الحى للأمة ، واعتباره ممثلا لعظمة شعبها ؛ فقد اكتسب اسم « الأمة » لدى الرومانسيين معنى مساويا لمعنى « الملكية » التى توجب على صاحبها أن يدافع عنها ويضحى من أجلها . ومن هنا طغى فى الأدب الرومانسى تمجيد المشاعر الوطنية على غيرها من المشاعر الأخرى . يقول محمد فريد :(٣٥)

« ... الشعر من أفعل المؤثرات فى إيقاظ الأمم من سباتها ، وبث روح الحياة فيها ، كما أنه من المشجعات على القتال ، وبث حب الإقدام والمخاطرة بالنفس فى الحروب ، ولذلك نجد الأشعار الحماسية من قديم الزمان شائعة لدى العرب وغيرهم من الأمم المجيدة ، كالرومان واليونان وغيرهم .... وليس هناك من ينكر أن الأنشودة الفرنسية .. المارسيليز ، كانت من أقوى أسباب انتصار فرنسا على ملوك أوربا ، الذين تألبوا عليها لإخماد روح الحرية فى مبدأ ظهورها » .

« ..... لقد كان من نتيجة استبداد حكومة الفرد ، سواء فى الغرب أو فى الشرق، إماتة الشعر الحماسى ، وحمل الشعراء بالعطايا والمنح على وضع قصائد المدح البارد ، والإطراء الفارغ للملوك والأمراء والوزراء .... »

« ... فعلى ... الشعراء أن يقلعوا عن عادة وضع قصائد المديح فى أيام معلومة ، ومواسم معدودة ، وأن يستعملوا هذه المواهب الربانية العالية فى خدمة الأمة ..... »

ومن الواضح أنا قصدنا إلى اختيار هذه النصوص من كتابات طائفتين من الكتاب : الأولى ، طائفة الشعراء الذين عرفوا فى هذه الفترة باتجاههم التقليدى ، والذين كانوا ، بسبب ذلك ، هدفا لحملات جماعة الديوان على نحو ما هو معروف ؛ والثانية ، طائفة رجال السياسة الذين لم يكونوا ، بحكم انغماسهم فى القضايا الوطنية والحزبية ، ينظرون إلى الأدب نظرة فنية خالصة ، ولكن بوصفه وسيلة إلى بث الروح الوطنية وخدمة القضايا السياسية ، فأفردوا له مكانا فى صحفهم ومجلاتهم الحزبية . ولهذا القصد والاختيار دلالته التى تتلخص فى أن الدعوة إلى « عصرية الشعر » قد انبثقت من ثقافة غربية عامة ، كانت شائعة فى البيئة الأدبية فى مصر وغيرها من البيئات العربية الأخرى ، كما انبثقت من ظروف سياسية ملحة ، كانت تحتم توظيف كل الطاقات لخدمة القضية الوطنية ، ومعنى ذلك أن جماعة الديوان لم تفتح فى الحقيقة للأدب أبوابا جديدة يطل منها على « الثقافة الأجنبية » ، فقد كانت هذه الأبواب قد فتحت من قبل عن طريق الترجمة والبعثات والصراعات السياسية مع القوى الأجنبية ، فدخلت منها جماعة الديوان مع غيرها من الطوائف الأخرى . ولعل فى هذا ما يفسر هذه المشابهة الواضحة بين أفكارها وأفكار غيرها من الشعراء والكتاب ورجال السياسة الذين اتصلوا بالثقافات الأجنبية اتصالا مباشرا أو غير مباشر كما رأينا .

وكان للشاعر خليل مطران دور خاص فى هذه الحركة الداعية إلى « عصرية الشعر » ؛ فقد نجح فى أن يزاوج بين آرائه وأفكاره النقدية وبين نظم قصائده مزاوجة جعلت من نتاجه الفنى ـ بحق ـ صورة للشعر الجديد الذى يدعو إليه ، كما

جعلت منه نموذجا يقترب فى خصائصه الفنية وموضوعاته ومعانيه من شعر الحركة الرومانسية أكثر مما يقترب شعر جماعة الديوان ؛ وهو ما حدا بكثير من الدارسين إلى الربط الوثيق بين شعر هذه الجماعة وشعر خليل مطران ربطا وصل إلى حد الاعتقاد بتأثر جماعة الديوان بأشعاره وأخذهم من أفكاره النقدية[٣٦] . وفى الحق إن خليل مطران لعب دورا قياديا فى توجيه الحركة الشعرية الحديثة فى مصر ، ودفعها دفعا نحو التطور وتحقيق العصرية ، سواء بما كان يذيعه من آراء نقدية ، أو ينظمه من أشعار يوفر لها «خصائص الشعر العصرى» على نحو ما يشخصه تراث الحركة الرومانسية فى فرنسا ؛ فقد أخذ يلح من مقالاته النقدية على أن «خطة العرب لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل للعرب عصرهم ولنا عصرنا ... ولهذا وجب أن يكون شعرنا ممثلا لتصورنا وشعورنا لا تصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغا فى قوالبهم ، محتذيا مذاهبهم اللفظية»[٣٧] ؛ وأن جوهر القصيدة يكمن فى ارتباط معانيها ، وتلاحم أجزائها ، وتوحد مقاصدها ، وتوطد أركانها «مع ندور التصور ، وغرابة الموضوع ، ومطابقة كل ذلك للحقيقة ، وشفوفه عن الشعر الحر ، وتحرى دقة الوصف واستيفائه فيه على قدر»[٣٨] . وهذه وغيرها آراء لا تختلف عنها آراء جماعة الديوان النقدية فى شىء . وقد زاوج مطران كما قلنا بين هذه الأفكار النقدية وقصائده مزاوجة تجلت فى جدة موضوعاته الشعرية ، وغلبة النزعة القصصية «والدرامية» عليها ، فى لغة وصور رمزية شفافة وموحية بالمعانى والقضايا التى كان يحرص مطران على عدم صياغتها فى لغة شعرية مباشرة !

ويظهر أن تأثير مطران فى جماعة الديوان قد أخذ يذيع ويتأكد يوما بعد يوم فكان سببا فى تصدى العقاد لدحضه بطريقته المنطقية الحادة ، التى حملته حملا على إنكار كل أثر لمطران فى تطور الشعر العربى الحديث . وننقل عنه هنا فقرات من مقالة له حول هذا الموضوع، تكشف لنا كيف جهد فى التعمية على هذا الأثر الضخم الذى تركه شعر مطران ونقده على جماعة الديوان ، فى قوله : «لم يؤثر (مطران) بعبارته أو بروحه فيمن أتى بعده من المصريين ، **لأن هؤلاء كانوا يطلعون على الأدب العربى القديم من مصدره** ، ويطلعون على الأدب الأوربى من مصادره الكثيرة ، ولا سيما الإنجليزية ، فهم أولى أن يستفيدوا نوازع التجديد من آداب الأوروبيين ؛ وليس للأستاذ مطران مكان الوساطة فى الأمرين ، ولا سيما عند **من يقرأون الإنجليزية ولا يرجعون فى النقد إلى موازين الأدب الفرنسى** ، أو إلى الاقتداء بموسيه ولا مرتين وغيرهما من أمراء البلاغة فى إبان نشأة مطران ..»[٣٩]

ومهما تكن حقيقة ما يقوله العقاد ، فإنه من الثابت أن خليل مطران قد خلف أثرا عميقا فى الجيل التالى من الشعراء الذين ساروا على طريقته وحققوا لأشعارهم كثيرا من خصائص الرومانسية فى صورتها الحقيقية ، من أمثال : أحمد زكى أبو شادى ، ومختار الوكيل ، وصالح جودت ، وإبراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، وحسن كامل الصيرفى ، وغيرهم من شعراء الحركة الرومانسية ؛ فى حين مضت جماعة الديوان دون أثر يذكر ![٤٠]

(٢) وحين ننتقل إلى مناقشة تأثر هذه الجماعة بتراث الحركة الرومانسية فى أوروبا عامة وانجلترا خاصة ، إنما ننتقل إلى «حقيقة» يسلم بصحتها جمهرة الدارسين الذين يلحون على تأكيد تأثر هذه الجماعة ، فى مجال النقد ، بآراء الرومانسيين الإنجليز من أمثال : كولردج ، وشللى ، ورد زورث ، وغيرهم من اقطاب النقد الرومانسى فى انجلترا . والواقع أن مراجعة تراث هذه الجماعة من الشعر والنقد تسلمنا إلى ملاحظة هذه الحقيقة ، وهى أنهم تأثروا بشعر الرومانسيين الإنجليز وحدهم فى نظم كثير من قصائدهم ، وبقصائد معينة منه هى على وجه التحديد المختارات الشعرية المنشورة فى «الكنز الذهبى The Golden Treasury» ؛ وهى مجموعة من القصائد اختيرت اختيارا خاصا بحيث تشخص خصائص الشعر الرومانسى فى الأدب الإنجليزى تشخيصا صحيحا ودالا . كما أن هذا التأثير قد اتخذ فى أشعار هذه الجماعة ، على اختلافها وتنوعها ، أشكالا مختلفة :

فكان مجرد احتذاء لبعض القصائد ، كما كان نقلا لبعض الموضوعات ، أو تأثرا عاما بالأساليب والصور والمعانى . وفى عبارة أوضح ، إن اعتماد جماعة الديوان فى نظم أشعارهم على طريقة الرومانسيين الإنجليز قد جعل من قصائدهم تلك مجرد معارضات وتقليد كاملين لموضوعات ومعانى وصور القصائد التى طالعوها فى «الكنز الذهبى» وهو ما يذكرنا بما أخذوا يشيعونه فى نقدهم لـ «شعراء التقليد» الذين راحوا ، فيما يقولون ، يعيدون صياغة القديم واحتذاءه دون تطويره أو الخروج عليه ! ويلاحظ قارئ هذا التراث الشعرى تفاوتا واضحا بين مستوياته الفنية من ناحية ، ومدى استجابته لمقومات الرومانسية من ناحية أخرى ، وذلك على الرغم من اغترافهم جميعا من مصدر واحد ، هو قصائد الكنز الذهبى كما قلنا . وهو تفاوت يحتاج إلى دراسة تكشف عن أسبابه وتقوم قصائده ، وتضع شعراءه فى مواضعهم من حركة التجديد الشعرى فى الأدب العربى الحديث !

ومثل هذه الملاحظات العامة من شأنها ، حين نضم بعضها إلى بعض ، أن تؤكد لنا هذه الحقيقة ، وهى أن جماعة الديوان ، على عكس ما هو شائع ، **لم تستمد آراءها فى نقد الشعر ونظمه من «النظرية الرومانسية» فى شكلها النقدى مباشرة ، وإنما أقامت هذه الآراء ، وبنت هذا الذوق ، على أساس تأثرات عامة استقرت فى وجدان هذه الجماعة وذوقها من قراءة القصائد المنشورة فى «الكنز الذهبى» من ناحية ، وصاغت هذه التأثرات الرومانسية فى صيغة الشعر العربى القديم**

الذى رأينا هذه الجماعة تتخذ منه مثلها الفنى الأعلى ، فى آرائها النظرية فى نقد الشعر ، وسلوكها العملى فى نظم قصائده من ناحية أخرى ! ومعنى ذلك أنها تجمع فى تجاربها الشعرية بين عنصرين متناقضين : أحدهما جديد هو هذا الروح الرومانسى الذى تأثروه من قصائد الرومانسيين الإنجليز ، والآخر قديم ، هو هذا الشكل الشعرى التقليدى الذى انحدر إليهم من تراث العربية فى عصورها القديمة . وقد أنتجت هذه الصيغة الفنية المركبة نتائج مركبة أيضا ، يمكننا تلخيصها فى أنها جعلت من تجاربهم الشعرية فى أكثر القصائد ، من الناحيتين الموضوعية والفنية ، مجرد معارضات لشعر الرومانسيين الإنجليز كما قلنا ، كما تحولت بهذه الرومانسية من صورتها الحقيقية إلى مشاعر وجدانية خالصة ، تذكرنا فى طبيعتها الفردية بما يشيع من عواطف فى شعر الوجدانيين من شعراء العرب فى العصرين الأموى والعباسى على وجه الخصوص . وقد فتحت هذه الطريقة من معارضة الرومانسيين الإنجليز على جماعة الديوان بابا واسعا من الاتهام بالسرقة وعدم الأصالة فى نظم الشعر . وهو اتهام خرج من عباءة هذه الجماعة نفسها ؛ فقد كتب عبد الرحمن شكرى مقالة ضافية رد فيها كثيرا من قصائد المازنى إلى أصول إنجليزية ، على نحو حمل المازنى على الرد عليه فى مقالة عنيفة ، اعترف فيها «بسرقاته» الشعرية ، وعللها بكثرة قراءاته فى تراث الحركة الرومانسية ، ورد فيها هو الآخر كثيرا من قصائد شكرى إلى أصول إنجليزية !

ولم تكن هناك ، فى الحقيقة ، حاجة إلى مثل هذه الاتهامات المتبادلة حتى نتبين حقيقة هذا التأثير الإنجليزى على شعر جماعة الديوان لا على نقدها ؛ فقد اعترف هذان الشاعران ، فى مناسبات مختلفة ، كما اعترف العقاد اعترافا صريحا ، بأثر الرومانسيين الإنجليز على أشعارهم . فالمازنى يقول من مقالة يعترف فيها بفضل شكرى عليه ، وهو فضل يتمثل فى توجيهه إلى قراءة الشعر الإنجليزى وغيره : «وكانت مطالعاتى فى الإنكليزية قاصرة على أمثال مارى كوريللى .. وأضرابها ، ففتح عينى على شكسبير وبيرون ، وورد زورث ، وكولوردج ، وهازلت ، وكارليل ، وماكولى ، وجوته ، وشللر .. ومئات غيرهم من أعلام الأدب الغربى» ! ويقول شكرى ، ولصفا شغفه الشديد بالشعر الإنجليزى وغيره من الآداب الأوربية فى مرحلة الرومانسية : «إن الشاعرين الإنكليزيين اللذين تأثرت بهما فى أول الأمر ، كانا بيرون وشيلى ، أعجبت ببيرون لقوة شعره ، وبشلى لطموحه إلى المثل العليا ، وهما من شعراء المذهب الخيالى – أى الرومانسى – لا الطبيعى ...» . ويقول فى مقالة أخرى مؤكدا استفادته من مختارات «الكنز الذهبى» :

«ولعل اطلاعى على نسيب كتاب «الذخيرة الذهبية» فى الشعر الإنجليزى ، ونسيب بيرون وشلى ، قلل من مغالاتى فى عبق نسيب الصنعة العباسية ، وأكسبنى شيئا من العاطفة الفنية .. وإنما راقنى منه – أى بيرون – ما رأيته من قوة شعره ، واندفاعه اندفاع السيل الأتى ، وثورته على الأكاذيب وقد علمنى «بيرون» نشدان الحرية وإن كنت لا أنتصر لها على طريقة السياسى ، وإنما على طريقة الفنان ، كما فى قصيدة الحرية .. وقد كنت أحب – شلى – أيضا ، وإنما كان يعجبنى منه طموحه إلى المثل العليا ، وحبه الحرية ، وكرهه النفاق .. ونسيبه الرقيق الذى يثقله بالخيال المتكاثف ..» .

وعلى الرغم من أن العقاد ظل بريئا من مظنة الاحتذاء ، والأخذ من تراث الرومانسية الشعرى ، إذ لم يدخله أى من هذين الشاعرين فيما نشب بينهما من خلاف ، فإن مراجعة أشعاره تؤكد لنا أنه لم يسلم هو الآخر من الإغارة على أشعار الرومانسيين الإنجليز ؛ ففى دواوينه قصائد كثيرة احتذى فيها قصائد معروفة وموضوعات شائعة فى تراث الحركة الرومانسية فى انجلترا ، أكثرها منشور فى كتاب «الكنز الذهبى» . ولا تتسع هذه الدراسة لمراجعة أشعاره جميعا ومقارنتها بمصادرها الأوربية ، ومن ثم فسوف نكتفى بالوقوف عند قضيتين من قضايا التأثير الأجنبى فى شعر العقاد ، مرجئين تفصيل القول فيهما وفى غيرهما من القضايا الأخرى إلى مناسبة قادمة ، هما : موضوعات الحياة العامة و تجارب الرومانسيين . وقد نظم فى الحياة العامة ديوانا كاملا هو ديوان «عابر سبيل» .

ولهذا العنوان دلالته الموضوعية والفنية ؛ فهو يرمز به إلى أن «موضوعات الشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الأذواق ... وعلى هذا الوجه يرى «عابر سبيل» شعرا فى كل مكان إذا أراد .. فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية .. لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور ، صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى محببا فى خواطر الناس» ! ولكن قارىء هذا الديون يلاحظ ، على الرغم من كلام العقاد ، أن موضوعات الحياة العامة التى تدور حولها قصائده قليلة إذا قيست بموضوعات الشعر التقليدية الأخرى التى تتردد هنا وهناك فى دواوين الشعراء الآخرين ؛ فبينما نجد فيه قصائد مثل : بيت يتكلم ، وواجهات الدكاكين ، وعسكرى المرور ، وكواء الثياب ، ومتسول ؛ نجد فيه قصائد أخرى ليست موضوعاتها من هذا النوع الذى يراه «عابر سبيل» فى كل مكان كما يقول العقاد ، من مثل : النشيد القومى ، والزوجة المهجورة ، وذكرى سيد درويش ، وتكريم ، وإلى ملك العراق ، ورثاء ، وعزاء ..

ومقارنة موضوعات «عابر سبيل» بموضوعات دواوينه الأخرى تقنعنا بهذه الحقيقة ، وهى أنه لا يختلف كثيرا عن هذه الدواوين ؛ فقد تناثرت فيها مثلما تناثرت فى هذا الديوان ، بعض موضوعات الحياة العامة مثل قصائد : رثاء كلب فى ديوان «من وحى الأربعين» ؛ وأنعم بالمقطم ، وتوكيل وتأكيل فى ديوانه «أعاصير مغرب» ؛ وبيجو «رثاء كلبه» ، وزهر

ديسمبر ، وقولى مع السلامة ، وعمر زهرة فى ديوانه «أعاصير مغرب» ، وغير ذلك كثير ! وقد أخذ العقاد فكرة هذا الديوان من شاعرين ، أحدهما ورد زورث فى ديوان «قصائد غنائية» ، حيث أكد فى مقدمته حقيقة أن الشاعر إنسان يخاطب إنسانا ، وأن لغة الشعر يجب أن تتصف لذلك بالبساطة والوضوح والقرب من لغة الحديث العادى . وقد طبق الشاعر آراءه تلك تطبيقا صحيحا ، فوصف حياة الريف الساذجة وطبيعته المألوفة ، واختار شخصيات قصائده من بين الريفيين البسطاء . والثانى ، توماس هاردى الذى كان يحرص على أن تكون الحياة العامة الحقيقية موضوعا لقصائده ، فنظم قصائد مثل : فى فندق At An Inn ، وغرفة الانتظار In A waiting Room ، ومنزلان The Two Houses ، وعلى محطة القطار At The Railway Station upway . وقد صاغ العقاد هذه التأثرات صياغة عربية على نمط ابن الرومى فى وصف أحداث الحياة العامة ، وأبى العتاهية فى سهولة اللغة ، وغيرهما من شعراء العامة فى القرن الرابع للهجرة .

وقد انتقلت إلى دواوين العقاد ، بفضل قراءاته الواسعة ، تجارب شعرية من تجارب الرومانسيين الإنجليز ، نذكر منها قصيدة شلى الغزلية Emilia Epipsy Chidion التى تأثرها العقاد فى قصيدته «غزل فلسفى» ، وقصيدة كيتس عن الشعراء Ode On The Poets التى عارضها العقاد فى قصيدته «حظ الشـــعراء» ، وقصيدة توماس هاردى The Two Houses وتسجل حوارا بين منزلين ، يفخر فيه القديم على الجديد بتجاربه مع السكان الذين تعاقبوا عليه ، قد وجدت طريقها إلى شعر العقاد فى قصيدته «بيت يتكلم» !

ومن القصائد الطريفة التى تأثرفيها العقاد ، وردزورث The Education of Nature ، وتدور حول وصف حياة صبية صغيرة اختارتها الطبيعة لتكون سيدتها ، وأقامت نظاما لتربيتها ، ولكن كما أحبتها الطبيعة فقد أحبها الموت،فتركت الحياة غضة صغيرة ! وقد حاكى العقاد هذه القصيدة ، بمعانيها وتجاربها المختلفة فى قصيدتين متكاملتين هما : «مولد حب» ، و«موت حب» .

ونستطيع ، إذا أردنا ، أن نمضى فى المقارنة والمقابلة لنجد هنا وهناك من شعر العقاد وغيره ما يذكرنا بالقصائد والتجارب والأفكار المشهورة للرومانسيين الإنجليز ؛فكما استوحى تجارب «عابر سبيل» من ورد زورث وهاردى ، فقد استوحى موضوع ديوانه «هدية الكروان» من قصائدهم فى وصف القبرة Skylark والوقواق Cuckoo ، والبلبل Nightingale واختار العقاد «الكروان» على غير عادة الشعراء العرب القدماء والمحدثين الذين يتحدثون إلى الحمامة والقمرى والبلبل حديثا حزينا،على عكس العقاد الذى يؤثر أن يرى فى «الكروان» — فى صورته الغربية — طائرًا يملأ الدنيا بهجة وسرورا !

(٣) النقد التطبيقى :

وحين نترك تراث جماعة الديوان من النقد التنظيرى إلى النقد التطبيقى ، نلاحظ أنه يتجه فى عمومه اتجاهين مختلفين : الأول ، اتجاه النقد الانطباعى ؛ والثانى اتجاه النقد العلمى (أو التجريبى) .

(١) فأما النقد الانطباعى فتشخصه كتابات العقاد حول شعر أحمد شوقى وحافظ إبراهيم ومصطفى صادق الرافعى ، وكتابات المازنى حول شعر شكرى وأدب المنفلوطى ، وغير هؤلاء من شعراء التيار التقليدى المعروفين . وهى كتابات ، كما قلنا من قبل ، تغلب عليها نزعة عدوانية مريبة ، جعلت من هذا النقد ، على كثرة نصوصه وتنوع قضاياه ، مجرد محاولات للهدم والتجريح ! وقد جمع العقاد والمازنى فى «الديـــوان» قدرا لابأس به من نصوص هذا النقد ، ومن ثم فسوف نعتمد على هذا الكتاب فى دراسة هذا الاتجاه ، على أن نلم ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك ، بنصوص أخرى من مقالاتهما المختلفة ، يمكن أن تلقى ضوءاً على هذه الفكرة أو تلك .

وقد حرص المؤلفان فى مقدمة «الديوان» على تأكيد أن الغاية من تأليفه تتركز فى تحقيق أمرين : الأول ، «الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة .... وإقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ اتصالها والاختلاط بينهما .... (وهو) مذهب إنسانى مصرى عربى : إنسانى لأنه من ناحية يترجم عن طبع الإنسان خالصا من تقليد الصناعة المشوهة ؛ ولأنه من ناحية أخرى ثمرة لقاح القرائح الإنسانية عامة ، ومظهر الوجدان المشترك بين النفوس قاطبة ؛ ومصرى لأن دعاته مصريون تؤثر فيهم الحياة المصرية ؛ وعربى لأن لغته العربية . فهو بهذه المثابة أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت ؛ إذ لم يكن أدبنا الموروث فى أعم مظاهره إلا عربيا يدير بصره إلى عصر الجاهلية» !

والأمر الثانى ، «تحطيم الأصنام الباقية» من دعاة التقليد ؛ ذلك «أن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح وتعريفه فى كل حالاته» .

ولهذه المقدمة القصيرة التى اجتزأنا منها هذه الفقرات القليلة اجتزاء ، أهميتها ودلالتها فى الكشف عن منهج هذه الجماعة فى نقد الشعر وتحديد غايتها الحقيقية من تأليف «الديوان» . وعلى الرغم من أن المؤلفين قد توقفا عن إصدار أجزاء «الديوان» الأخرى التى وعدا بإكمالها إلى عشرة أجزاء تحتوى على «نماذج للأدب الراجح من كل لغة ، وقواعد تكون كالمسبار وكالميزان لأقدارها» ، فإن ما صدر منه (وهما الجزءان الأول والثانى) يحتويان من المادة النقدية ما يكفى لتفسير هذه المقدمة وتحديد طبيعة هذا النقد . ونستطيع أن نقرر منذ البداية أن المؤلفين قد قصدا إلى تحطيم مكانه شوقى خاصة وغيره من شعراء التقليد

عامة ، تحطها ليست له غاية سوى تمهيد الطريق أمام جماعة الديوان ، والعقاد من بينهم خاصة، للظهور فى البيئة المصرية والعربية بمظهر الشعراء العصريين الذين يتجاوزون بفنهم فن شوقى وغيره من الشعراء الكبار فى هذه الحقبة من ناحية ، وتحقيق بعض الأغراض السياسية عن طريق إزاحة شوقى عن مكانته فى قصر الخديو من ناحية أخرى . ومعنى ذلك أن الحملة على شوقى خاصة لم تنبع من رغبة حقيقية فى نقل الحركة الشعرية نقلة فنية جديدة ، وإنما كانت وليدة أغراض سياسية وطموحات شخصية . وآية ذلك أن هذه الجماعة قد قدمت الغاية الفرعية للكتاب على الغاية الأساسية ، أى «تحطيم الأصنام الباقية» على الإبانة عن المذهب الجديد فى الشعر والنقد والكتابة ، معللة ذلك بأن نقد ما ليس صحيحا أوجب وأيسر من وضع قسطاس الصحيح» !

وقد كان لهذا المنحى من إيثار الغاية الفرعية على الغاية الأساسية آثار مدمرة على منهج الكتاب ومادته ، يمكننا تلخيصها فى ملاحظتين عامتين ، **الأولى** : إيمان جماعة الديوان بأن التطور الحق يعنى «إقامة حد بين عهدين لم يبق ما يسوغ الاتصال بينهما» ، وهو إيمان حمل العقاد على مهاجمة كل مايمت إلى تراث العربية القديم فى شعر المحدثين بسبب ، مغفلا حقيقة فنية مهمة ، هى أن القديم يمتد فى الجديد ويعيش فيه حياة أخرى مختلفة عن حياته الأولى ، وأن أى جديد لا ينشأ من فراغ ، ولكنه صورة أخرى متطورة لما استقر من تقاليد فنية ، اكتسبت على يدى هذا الشاعر أو ذاك ، خصائص مستحدثة تجعل منها كائناً جديدا . وقد عبر عن ذلك أحد النقاد المعاصرين تعبيرا طريفا ودالا فى قوله ، إن الآداب القديمة لا تتطور ولا ترقى على أيدى أصحابها كما تتطوروترقى على أيدى المحدثين !

والملاحظة **الثانية** ، أن هذه الجماعة قد بالغت فى وصف مذهبها الجديد بأنه «أتم نهضة أدبية ظهرت فى لغة العرب منذ وجدت» ، مبالغة حجبت عنها حقيقة حركات التجديد الخصبة التى حققت للشعر العربى القديم تطورا مثمرا أدى إلى نقل الحركة الشعرية القديمة نقلة جديدة فى الشكل والمضمون ، على نحو ما نجد فى شعر البيئة الحجازية فى العصر الأموى ، وشعر البيئة العراقية فى العصر العباسى ، كما حجبت عنها حقيقة أخرى هى أن الأدب العربى الموروث لم يكن ، على عكس ما تزعم هذه الجماعة ، «فى أعم مظاهره الإعرابيا بحتا يدير بصره إلى عصر الجاهلية» ، فقد أخذ الفكر العربى منذ عصر المأمون يتصل بالفكر الأجنبى اتصالا وثيقا عن طريق الاختلاط والترجمة التى نشطت نشاطا عظيما فى نقل روائع التراث الإنسانى القديم من اليونانية والفارسية والهندية وغيرها من اللغات القديمة ، مما أحدث تأثيرات عميقة فى علوم اللغة والنحو والأدب والبلاغة والنقد والفلسفة وغيرها من العلوم العربية الأخرى . وهى تأثيرات لا تخفى على المتخصصين من الدارسين ، وان كان كثير منها لا يزال مجهولا لم يكشف عنه الغطاء بعد ! ولم ينج الشعر العربى القديم نفسه،على الرغم من نزوعه الواضح إلى المحافظة والتقليد ، من هذه التأثيرات الأجنبية التى أخذت تتسرب إليه بطريق أو بآخر . وقد فطن العقاد إلى شىء من ذلك فى تقويمه لشاعرية ابن الرومى ، حين اتخذ من أصله اليونانى سببا لتعليل عبقريته الشعرية وامتيازه عن غيره من الشعراء المعاصرين له ، فرآه «صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخص المعانى ، وتقدم الجمال على الخير....... » ورثها ابن الرومى ، فيما ورث ، من أسلافه الإغريق ، وجعل منها «عبقرية يونانية مكبرة الجوانب بعض التكبير» . وعلى الرغم من إيماننا بأن قياس الثقافة بمقياس الجنس من قبيل الادعاءات النقدية المضللة ، فقد أوردنا هذا الرأى لنرى إلى أى مدى كان الهوى الشخصى يورط العقاد ، كما يورط غيره من جماعة الديوان ، فى مثل هذه المواقف والأحكام المتناقضة .

وهذا كله : الفهم «الغريب» لطبيعة الأدب الموروث ، والفصل المتعمد بين قديمه وحديثه، والصدور عن مواقف سياسية وأغراض شخصية ، قد ترك آثاره على نقد العقاد لشوقى ، ونقد المازنى للمنفلوطى وشكرى ، فجعل منه أداة للهدم والتشويه أكثر منه وسيلة للبناء والتقويم .

وقد استأثر نقد العقاد لشوقى بأكثر صفحات الديوان . وهو نقد يدور حول موضوعين أساسيين هما : شخص شوقى ومكانته الاجتماعية من ناحية ، وشعره وقيمته الفنية من ناحية أخرى . ولا يعنينا هنا كثيرا أن نقف عند آراء العقاد فى شخص شوقى وسلوكه إلا بمقدار ما يتصل بموضوعنا وينفع فى تفسير قضاياه والكشف عن غوامضه . ومن ذلك قوله فى «توطئة» خصصها للتهجم على سلوكه والتشكيك فى مكانته تمهيدا لنقد شعره :

«كنا نسمع الضجة التى يقيمها شوقى حول اسمه فى كل حين فنمر بها سكوتا كما نمر بغيرها من الضجات فى البلد ، لا استضخاما لشهرته ولا لمنعة فى أدبه عن النقد ، فإن أدب شوقى ورصفائه من أتباع المذهب العتيق هدمه فى اعتقادنا أهون الهينات ، ولكن تعففا عن شهرة يزحف إليها زحف الكسيح ، ويضن عليها من قوله الحق ضن الشحيح ، وتطوى دفائن أسرارها ودسائسها على الضريح .... ولا يعنينا من شوقى وضجته أن يكون لها فى كل يوم زفة ، وعلى كل باب وقفة ..... فإن هذا الرجل يحسب أن لا فرق بين الإعلان عن سلعة السوق والارتقاء إلى أعلى مقامات السمعة الأدبية والحياة الفكرية . وكان يعتقد اعتقاد اليقين أن الرفعة كل الرفعة ، والسمعة حق السمعة أن يشترى ألسنة السفهاء ويكم أفواههم ، فإذا استطاع أن يقحم اسمه على الناس بالتهليل والتكبير والطبول والزمور فى مناسبة وغير مناسبة ، وبحق أو بغير حق ، فقد تبوأ مقعد المجد وتسنم ذروة الخلد .... ومن

كان فى ريب من ذلك فليحققه فى تتابع المدح لشوقى ممن لا يمدح الناس إلا مأجورا. فقد علم الخاصة والعامة شأن تلك الخرق المنتنة، نعنى بها بعض الصحف... وأن ليس للحشرات الآدمية التى تصدرها مرتزق غير فضلات الجبناء وذوى المآرب والحزازات... هذه الصحف الأسبوعية.... تكيل المدح جزافا لشوقى فى كل عدد من أعدادها...»

وعلى هذا النحو أخذ العقاد يهاجم شوقى فى خلقه وسلوكه، ويهاجم الصحافة التى كانت تعنى بنشر قصائده؛ فى كلام كثير تناثر هنا وهناك فى صفحات «الديوان» ويطول بنا الأمر إذا حاولنا مراجعته جميعه أو الاقتباس من فقراته المختلفة. ولكن يهمنا منه ما يدل عليه ويؤكده من أن الهاجس الذى كان يحرك العقاد ويحمله على الإسراف فى ترديده، هو تلك الشهرة التى حققها شعر شوقى فى هذه الفترة من حياته، وهذه المكانة التى ظفر بها فى بلاط الخديو، والتى جعلت منه شاعره المفضل. ولعل فى هذا ما يفسر حرص العقاد على الإكثار من مهاجمة نوع بعينه من قصائده، هى على وجه التحديد مدائح شوقى ومراثيه فى رجالات عصره. فهو يقول مهاجما مدائحه: «ولو شئنا لا تخذنا من كلف شوقى بتواتر المدح دليلا على جهله بأطوار النفوس، فإن الآذان أشد ما تكون استعدادا لقبول الذم إذا شبعت من المدح، وأسرع ما تكون إلى التغير إذا طالت النغمة.... فهل يدرى شوقى أنه يؤجر أذنابه على النيل منه حين يبذل الأجر على المبالغة فى مدحه». ولو كان يفسر لين العقاد وهدوءه وخلو نقده من التجريح الشخصى والتحامل الفنى عندما يتناول شعر غيره من الشعراء المعاصرين له من أمثال، حافظ إبراهيم وحفنى ناصف وإسماعيل صبرى وعبد الله فكرى وغيرهم ممن أفرد لهم كتابا خاصا هو «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى». فعلى الرغم من أنه يسلكهم فى سلك المقلدين فإنه لا يشتد فى مهاجمتهم والنيل منهم على نحو ما كان يفعل بالنسبة إلى شوقى. وفى هذا الكتاب نفسه ما يؤيد ذلك؛ فنستطيع ملاحظة التفاوت فى حديثه عن شوقى وحديثه عن غيره من شعراء جيله، على الرغم من موت شوقى ورحيل الخديو عباس عن مصر، وكأن شبح شوقى كان لا يزال يملأ الساحة الشعرية، ويتمثل للعقاد ميتا كما كان يتمثل له حيا، شاعرا لا سبيل إلى تحطيم مكانته وصرف أذهان الناس وعواطفهم عن التعلق بشخصه والإيمان بتفوق فنه!

وقد أقام العقاد نقده لشعر شوقى على ملاحظة ثلاثة عيوب أساسية فى قصائده هى: التفكك، والإحالة، والتقليد؛ أضاف إليها عيبين آخرين فيما كتبه عنه فى «شعراء مصر وبيئاتهم.....» هما: الصنعة وغياب الشخصية. وقد اتبع للكشف عن هذه العيوب منهجا بعينه يقوم على أساس اختيار بعض القصائد المشهورة وتحليلها وبيان ما يشيع فيها من هذه العيوب وغيرها من عيوب اللغة والأسلوب والسرقة. وعلى الرغم من أن العقاد قد هاجم فى كثير من مقالاته، شعر المديح فى التراث العربى القديم عامة وشعر شوقى خاصة، فإنه تحاشى تحليل أية قصيدة من مدائحه فيما حلله من قصائد شوقى الأخرى التى اختار أكثرها من مراثيه المشهورة فى رجالات مصر على أيامه، وأقلها مما كان يقوله فى المناسبات العامة والسياسية، وذلك على الرغم من إيمان العقاد بأن شوقى قد اكتسب شهرته ومكانته من صلته بخديو مصر ومدحه له!

وينطلق العقاد فى رصد التفكك فى قصائد شوقى من مبدأ نقدى شغلت به جماعة الديوان فى نقدها التنظيرى، هو «الوحدة المعنوية» للقصيدة - فيرى أن التفكك «هو أن تكون القصيدة مجموعا مبددا من أبيات متفرقة لا تؤلف بينها وحدة غير الوزن والقافية.. فإذا اعتبرنا التشابه فى الأعاريض وأحرف القافية وحدة معنوية جاز إذا أن ننقل البيت من قصيدة إلى مثلها دون أن يخل ذلك بالمعنى أو الموضوع وهو ما لا يجوز». ويرى على العكس «أن القصيدة الجيدة ينبغى أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها، واللحن الموسيقى بأنغامه، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها. فالقصيدة الشعرية كالجسم الحى، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته...». وهو يرى أن كل قصيدة لا تتوافر بها هذه الوحدة المعنوية تكون «كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله، أو وسطه فى قمته لا كالبناء المقسم الذى ينبئك النظر إليه عن هندسته وسكانه ومزاياه»!

واختار العقاد من مراثى شوقى قصيدته النونية فى رثاء مصطفى كامل، وقام بتغيير ترتيب أبياتها مثبتا بذلك معاناة القصيدة من التفكك لافتقارها إلى «الوحدة المعنوية» واصفا إياها بأنها مجرد كومة من الرمل!

وإذا كان العقاد قد أثبت بهذا المقياس افتقار شعر شوقى إلى الوحدة المعنوية، فإنه أثبت به توافر هذه الوحدة لشعر ابن الرومى؛ ذلك أن العلامة البارزة، فيما يقول، «لقصائد ابن الرومى هى طول نفسه وشدة استقصائه المعنى، واسترساله فيه؛ وبهذا الاسترسال خرج عن سنة النظامين الذين جعلوا البيت وحدة النظم، وجعلوا القصيدة أبياتا متفرقة يضمها سمط واحد قل أن يطرد فيه المعنى إلى عدة أبيات. وقل أن يتوالى فيه النسق تواليا يستعصى على التقديم والتأخير والتبديل والتحوير، فخالف ابن الرومى هذه السنة، وجعل القصيدة «كلا واحدا» لا تتم إلا بتمام المعنى الذى أراده على النحو الذى نحاه؛ فقصائده «موضوعات» كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض...»! ولا يختلف هذا المفهوم لوحدة القصيدة الذى يقوم على أساس ملاحظة اطراد المعنى واستقصائه، عما يتردد فى كتابات القدماء من نقاد العرب من أمثال: الحاتمى وابن طباطبا

والجرجانى وغيرهم ، ولكنه يناقض ما هو معروف فى النقد الأوربى الحديث عن وحدة القصيدة التى تأثرت آراء النقاد الأوربيين فيها بآراء أرسطو فى الملحمة والمسرحية ، «حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب أجزاء الخرافة أو الحكاية ترتيبا احتماليا وضروريا» . ولكن هذا التأثير الأرسطى قد اتخذ فى المذاهب الأدبية الحديثة أشكالا نقدية وفكرية مختلفة لا سبيل إلى الوقوف عندها فى هذه الدراسة المحددة لتنوعها وتشعبها ، مكتفين بتقرير هذه الحقيقة ، وهى أن هذا المفهوم قد تطور على نحو ما نجد فى كتابات إمرسون ، وهنرى جيمس ، وكروتشة ، وبروكس،إلى مقابلة بين العمل الأدبى والكائن الحى مقابلة لم تلبث أن اتخذت تفسيرا جديدا على يدى الرومانسيين الألمان عامة ، وكولردج خاصة ، يتلخص فى أن الإبداع الفنى ليس عملية «آلية» لكنه عملية جمالية ونفسية نامية ومتغيرة ، تمر فى مرحلتين : الأولى مرحلة اللاوعى،حيث تنمو بذرة العمل الأدبى بمعزل عن وعى صاحبه ، نموا يجمع فيه بين عناصر متنوعة وغريبة ، والثانية ، مرحلة التطور ، وهى مرحلة وعى الفنان بطبيعة العمل الذى ينشئه ، فيقوم بتنظيم العناصر المتنوعة والتأليف بينها فى كائن جديد له صفات الكائن الحى فى وحدته وتنوعه وخصوصه وعمومه فى آن ، وذلك بأن يتحد فيه الشكل والمضمون اتحادا يفقد فيه كل عنصر خصائصه المميزة،لتحل محلها خصائص أخرى جديدة هى خصائص العمل الأدبى ، ذلك الكائن الجديد . وعلى الرغم من أن مصطلح «الوحدة العضوية» قد شاع استخدامه فى النقد المعاصر ، فإنه قد فقد فى هذا النقد مغزاه المجازى ليتحول من رصد عملية الإبداع الفنى إلى تحديد وظيفة النقد الأساسية فى تأكيد وحدة العمل الأدبى بمقوماته الجمالية التى اكتسبها من تآلف عناصره وتوحدها . وكلما كانت الخصائص الجديدة للعمل الأدبى فى صورته المتكاملة ضرورية وصحيحة وكاملة عظم نصيبه من الوحدة العضوية .

وبينما يختلف دعاة الوحدة الفنية حول طبيعة هذه الرابطة العضوية التى تجمع بين عناصر العمل الأدبى ، فإنهم يتفقون على رفض ثنائية الشكل والمضمون ، ووسائل التزيين البلاغى ، وغيرها من حلى اللغة والأسلوب التى تؤدى إلى فصم عرى العمل الأدبى المتكامل ، كما يتفقون على رفض أية وحدة «آلية» أو «خارجية» مثل تلك التى تفرضها قواعد الأجناس الأدبية وخصائصها الفنية ، ورفض أى نقد يتعامل مع العمل الأدبى بوصفه عناصر يتميز بعضها من بعض ، ويقوم تبعا لذلك ، كل عنصر منها فى ذاته طبقا لخصائصه النوعية ! وخلاصة ذلك كله أن لوحدة العمل الأدبى فى النقد الحديث مفهومين : فنى ويتمثل فى تفسير عملية الإبداع وما تؤدى إليه هذه العملية من «خلق» كائن ادبى جديد تختلف خصائصه الفنية عن خصائص العناصر المختلفة التى تدخل فى تكوينه ؛ ونقدى ، يتصل بمعاملة العمل الأدبى عند تفسيره وتقويمه ، معاملة الكائن الحى فى تواصل أجزائه وتكامل عناصره ، والحكم عليه من خلال ذلك .

وعلى الرغم من أننا لا نشك فى أن الأستاذ العقاد وزميليه كانوا على معرفة وثيقة عميقة بهذين المفهومين لوحدة العمل الأدبى فى النقد الأدبى الحديث ، فإنهم عجزوا ـ عند نقله إلى الأدب العربى الحديث وتطبيقه على شعر شوقى ـ عن الإفلات من أسر النقد العربى القديم فجاءت لذلك آراؤهم فى وحدة العمل الأدبى خليطا مشوها من هذين المفهومين ، الفنى والنقدى ، صيغ فى لغة تراثية قديمة جعلت من مفهوم هذه الوحدة صورة طبق الأصل من مفهومات القدماء لها ، وحصرتها فى عنصر بعينه من عناصر العمل الأدبى ، هو عنصر المعنى من حيث اتساقه وتسلسله فى شكل منطقى مقنع ؛ وهو ما يتناقض مع حقيقة هذا المفهوم فى النقد الأدبى الحديث كما رأينا ، بل يتناقض مع وظيفة هذا النقد الفنية من حيث إنه وسيلة للكشف عن خصائص العمل الأدبى الجمالية وتقويمه فى ذاته بوصفه كائنا متكامل الأجزاء ، متواصل العناصر ، مستقل الصفات . وليس ما تسميه هذه الجماعة بالتفكك صفة خاصة بشعر شوقى أو شعر غيره من شعراء التيار التقليدى وحدهم ، ولكنه صفة،أو فلنقل ظاهرة فنية غالبة على الشعر العربى القديم والحديث ، تنبع فى الحقيقة من احتواء هذا الشعر الأغراض المختلفة ، والتزامه بأوزان وقواف ثابتة تتكرر من بيت إلى آخر . وفى عبارة أخرى إن وحدة البيت فى هذا الشعر من قبيل الخصائص الفنية التى تميزه ، والتى يجب علينا تفسيره وتقويمه فى ضوئها . وشعر العقاد نفسه إذا قسناه بقياسه ، لا يخلو من التفكك والإحالة والمبالغة ، وقصيدته الرائية فى مديح الملك فاروق ، والنونية التى قالها فى رثاء سعد زغلول ، نموذج لهذا النوع من القصائد التى تعانى من العيوب التى يأخذها على أشعار من يسميهم بالمقلدين !

(٢) ونستطيع تلخيص مفهوم النقد الطبيعى الذى تأثرته هذه الجماعة فى دراساتها التطبيقية ، من خلال كتابات اثنين من النقاد هما : سانت بيف (١٨٠٤ ـ ١٨٦٩) ، وهيبوليت تين (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) .

ويعد سانت بيف رائد هذا الاتجاه فى فرنسا . وقد بدأ نقده رومانسيا فنشر سنة ١٨٢٩ أول مقالة نقدية له عن تاريخ المسرح والشعر فى القرن التاسع عشر ، حاول فيها أن يثبت أن للشعر الرومانسى جذورا قديمة،وأن للشعراء الرومانسيين أسلافا عظاما ! وأخذ بعد ذلك يكرس جهوده كلها للنقد الذى نجح فى أن يضع له مفهوما جديدا يتلخص فى أن غاية النقد موضوعية ، هى استيعاب ودراسة كل ما يتصل بالعمل الأدبى ؛ ذلك أن ما يثبت عنه من خلال كتاب أو مؤلف إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه ، ولذلك فهو يرى أنه لكى ندرس أديبا يجب أن نسعى إلى تعرف موهبته تعرفا مباشرا

من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله . وانطلاقا من هذا المفهوم النقدي الذى يجمع فيه بين مؤثرات البيئة الاجتماعية ، وشخصية الأدباء فى نتاجهم وأمزجتهم الطبيعية ، راح يعنى بدراسة شخصيات المؤلفين والكتاب ، وبصنفها تصنيفا علميا غريبا فى أجناس بشرية ، كما يصنف التاريخ الطبيعى أنواع الحيوانات فى فصائل طبقا لخصائصها الفسيولوجية المختلفة ؛ فقد كان يعتقد أن هناك « فصائل » من النفوس البشرية ، تماما كما توجد أجناس وفصائل حيوانية ونباتية مختلفة فى التاريخ الطبيعى . ولم يكف سانت بيف عن الإعلان أنه بقوانينه النقدية تلك إنما يكتب ما يصح أن نصفه بحق « التاريخ الطبيعى للنفوس » . وعلى الرغم من إيمانه وممارسته لهذه الآراء أو فلنقل لهذا الاتجاه الطبيعى فى النقد ، فإن الدراسات التطبيقية التى خلفها لا تحقق هذا الزعم الذى سعى إلى إثباته ؛ فإن نظرة سريعة فى كتابه « أحاديث الاثنين » وكتابه « تاريخ بور رويال » تدلنا على أنه لم يفعل شيئا أكثر من أن قدم لنا تحت ستار العلم ، تحليلا طريفا لشخصيات كثيرة غير متسقة،لا تربط بينها عوامل نفسية أو اجتماعية مشتركة ؛ فقد كانت متعته تنحصر فى ملاحظة الكاتب فى حياته الخاصة ، كما كانت تستثيره الصراعات الأخلاقية فى ضمائر الأفراد !

ويذهب « تين » مذهبا مختلفا،على الرغم من اعتماده مثل معاصره سانت بيف على قوانين العلوم الطبيعية فى بناء أفكاره النقدية ، فقد كان معنيا بالبحث عن قوانين تتحكم فى عملية الخلق الأدبى التى كانت فى رأيه ، تخضع لثلاثة عوامل رئيسية هى : الجنس والبيئة والعصر ، مع وجود ملكة بارزة تتحكم فى الكاتب وتوجه إنتاجه الأدبى . ويعنى بالجنس تقسيم البشرية إلى أجناس (مجموعات بشرية) لها خصائص فسيولوجية نفسية مختلفة كالجنس الآرى والسامى .. والبيئة التى يقصدها هى البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية . والعصر اصطلاح يعنى التطور الذى تحقق فى الماضى وما يترتب عليه من حركة مكتسبة ، أى تلك القوة التى توجه الآداب والمجتمعات وتقودها فى طريق التطور . وخلاصة نظريته أنه يرى فى العمل الأدبى « مركبا كليا » يمكن عن طريق هذا المنهج الكشف عن عناصره وتحليلها والحكم عليها . وهو يمثل لذلك بالأدب الإنجليزى الذى خصص له دراسة مطولة ، فيرى أنه نتيجة للجنس الإنجليزى الذى نشأ فى جو معين وظروف تاريخية خاصة ، ومعتقدات دينية محددة ، وليس شكسبير وملتن سوى منتجات تعبر عن مركبات مختلفة لهذه القوى التى يراها تصنع الأدباء والآداب . ويتضح لنا حين نضم أفكار سانت بيف إلى مبادىء تين أنها خليط من القواعد العلمية الصارمة ، والعناصر الرومانسية المؤثرة ، و ـ بعبارة أخرى ـ تجمع بين العلم والوجدان .

وقد كان طه حسين أول من وضع هذا المنهج فى صورته المختلطة من مبادىء سانت بيف وقواعد تين ، موضع التطبيق فى دراسة الأدب العربى القديم خاصة والحديث عامة ، فيما أخذ ينشره منذ عودته من فرنسا ، من مقالات ودراسات يطول بنا الأمر إذا رحنا نقف عندها هنا ، نذكر منها كتابه : « فى الشعر الجاهلى » ، ومقالاته عن الشعراء الجاهليين التى كان ينشرها فى جريدة السياسة ، وكتابه : « مع المتنبى » الذى يعد أوضح كتبه جميعا وأدلها على اتباعه هذا المنهج فى دراسة الشعراء القدماء .

ونستطيع دون الدخول فى تفاصيل هذه الدراسات أن نقرر هنا أن طه حسين قد نجح فى أن يخلق من أفكار هذين الناقدين منهجا جديدا تخلص فيه من الصرامة أو فلنقل الحتمية العلمية التى كانت تقيد النقد الطبيعى بسلاسلها ، مما جعل من البيئة والجنس والعصر ونفوس الأدباء فتاريخ حياتهم مجرد وسائل يستغلها فى فهم أعمالهم الإبداعية وتفسيرها ، دون كتابة سيرهم على نحو ما كان يفعل تين ، أو تصنيفهم فى فصائل أدبية كما كان يحاول أن يعمل سانت بيف !

وقد انحل هذا المنهج المركب كما كان يستخدمه طه حسين فى كتابات المعاصرين له إلى عناصره المختلفة ،فأصبح منهجا نفسيا خالصا حينا ، كما أصبح منهجا بيئيا أو تاريخيا حينا آخر . وكانت جماعة الديوان من هؤلاء النقاد الذى التفتوا إلى المنهج الطبيعى بفضل دراسات طه حسين الرائدة . وآية ذلك أن تأثرهم بهذا المنهج قد جاء فى وقت متأخر كثيرا عن تأثر طه حسين به ؛ فبينما نراهم يتكئون على النقد العربى القديم فى دعوتهم للشعر العصرى ، ويؤسسون على مبادئه حملتهم على شعر شوقى ، نراهم فى المرحلة الثانية يعتمدون على المنهج الطبيعى فى دراساتهم التطبيقية حول الشعراء القدامى والمحدثين وغيرهم من الدراسات الأخرى . وقد أسرف الأستاذ العقاد فى تبنى هذا المنهج والاعتماد عليه إسرافا يحتاج إلى تعليل ، سواء فيما خلفه من دراسات عن الشعراء القدامى أو المحدثين ، أو ما نشره من كتب عن عباقرة الإسلام والمسلمين ، ولكنه على عكس طه حسين ، قد ارتد باستخدامه لهذا المنهج إلى أصوله التى كان عليها فى كتابات هذين العالمين ، ليجعل منه وسيلة إلى كتابة سير الرجال حينا ، وتصنيف الشعراء فى أجناس أدبية حينا آخر ! ونقف ، لإيضاح طبيعة هذا المنهج فى كتاباته عند دراستين جادتين له هما كتاباه : ابن الرومى ، حياته من شعره ، وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى . وقد انخدع كثيرون بما جاء فى الكتاب الأول من تحليلات لنفس ابن الرومى وتعليل لتشاؤمه وما كان يؤدى إليه من سلوك شاذ ، فسلكوه ضمن الدراسات التحليلية للشعر القائمة على المنهج النفسى ، مع أن المؤلف نفسه قد أوضح فى أكثر من موضع فى كتابه أنه يكتب سيرة ابن الرومى من شعره . وننقل هنا عنه هذه الفقرات القليلة التى تشرح هذه الغاية التاريخية . فهو يقول فى تمهيد الكتاب واصفا عمله فيه :

« هذه ترجمة وليس بترجمة : هذه ترجمة يغلب أن تكون

قصة حياة ، وأما هذه فأحرى بها أن تكون قصة لأن ترجمته لا تخرج لنا قصة نادرة بين قصص الواقع أو الخيال ، ولكنا إذا نظرنا فى ديوانه وجدنا مرآة صادقة ، ووجدنا فى المرآة صورة ناطقة لا نظير لها فيما نعلم من دواوين الشعراء ، وتلك مزية تستحق من أجلها أن يكتب فيها كتاب » ! ويقول فى موضع آخر واصفا طريقته فى المزاوجة بين شعر ابن الرومى وأخبار القدماء عنه لكتابة سيرته : «فمن الواجب علينا أن نبين مكان هذه الترجمة من شعر ابن الرومى ، وحاجة الأخبار بين أيدينا إلى التكميل من كلامه فى وصف نفسه عامدا وغير عامد ، وأن نبين كيف أن ديوان شعره قد تجاوز حد الترجمة الباطنية إلى الترجمة التاريخية ، لا شتمال وجدان الرجل ، وفرط استيعابه لنفسه فى شعره ، وشدة الامتزاج بين حياته وفنه ... » !

وقد أقام العقاد محاولته أو منهجه فى كتابة سيرة ابن الرومى على دعامتين ، أخذ الأولى من آراء سانت بيف ، وهى فكرته القائلة بأن العمل الأدبى إنما هو الإنسان نفسه : حياته وفكره وروحه،ومن ثم فإن فهم هذا العمل وتفسيره لا يتحققان إلا بالتعرف بطريقة مباشرة على موهبة الفنان من خلال تربيته وثقافته وحياته وأصله ؛ والثانية من قوانين تين القائلة بأن الفنان نتاج البيئة والعصر والجنس ، وأن الفن نتاج الفنان ، وبلغة العلم تلك القوانين القائلة بحتمية الظروف والملابسات .

وقد قام العقاد لتشييد هذا «البناء العلمى» لسيرة ابن الرومى بدراسة خمسة موضوعات أساسية انطوى كل منها على عناصر أخرى فرعية : العصر الذى نشأ فيه ابن الرومى ، وهو القرن الثالث للهجرة ، بنواحيه المختلفة ، السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والأدبية ؛ وحياة ابن الرومى وثقافته المنوعة كما تصورها أشعاره ؛ وأصله اليونانى وما تركه من أثر على سلوكه وتفكيره وعبقريته ؛ وبيئته الخاصة والعامة وما كان يواجهه فيها من أحداث ومواقف ، متخذا ، من هذا كله ، وسيلة إلى دراسة صناعته الفنية التى يراها ثمرة لهذه المؤثرات المختلفة التى صنعت شخصية ابن الرومى وشكلت عبقريته واتجهت بشعره هذه الوجهة الخاصة التى لا يدانية فيها شاعر آخر من شعراء عصره !

ومن الحق أن نذكر هنا أن العقاد قد درس هذه الموضوعات المختلفة فى ذاتها دراسة عميقة ، وانتهى فى أكثرها إلى آراء جديدة تعد بحق إضافة نقدية إلى الدراسات السابقة حول ابن الرومى خاصة والقرن الثالث للهجرة عامة . ولكن ورود هذه الدراسات فى إطار المنهج الطبيعى ، ولغاية معينة هى بناء سيرة ذاتية لابن الرومى،قد جعل منها مجرد ادعاءات علمية وفروض مسبقة قابلة للنقض والتفنيد . ذلك أن اعتبار الشعر وثيقة تاريخية أمر ينطوى على خطر وتزييف كبيرين ، فالشعراء لا يصورون الواقع كما هو فى حقيقته ولكن كما يرونه رؤية أدبية ، ومعنى ذلك أنه يجب أن نفرق فى الأدب عامة والشعر خاصة بين حقيقتين : الحقيقة الواقعية والحقيقة الأدبية . ونكتفى هنا ، للتدليل على خطر هذا المنهج الطبيعى فى كتابة سير الشعراء بما جاء فى هذه الدراسة من كلام حول تأثير الأصل اليونانى فى تكوين شخصية ابن الرومى وتشكيل عبقريته،إذ يقال : «.. وما من شك فى أن الشاعر الذى تحدر من أصل يونانى أياكان مقره غير الشاعر الذى تحدر من أصل عربى أيا كان مقره . إنه صاحب عبقرية تعبد الحياة ، وتحيا مع الطبيعة ، وتلتقط الصور والأشكال ، وتشخص المعانى ، وتقدم الجمال على الخير.. ولا نعرف صنعة أجمع لهذه الخصال كلها من صنعة العبقرية اليونانية التى اتسمت بها فى الجملة فنون الإغريق ؛ فقد كان الإغريق بجملتهم كما كان ابن الرومى بمفرده ... » ! ولو صدقت هذه المقولة لاقتصرت العبقرية الشعرية على الذين ينحدرون من أصول يونانية ، ولأصبح كل يونانى بالضرورة شاعرا عظيما !

ويظهر أثر المنهج الطبيعى بصورة أوضح فى كتاب العقاد : «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى» ، حيث نراه يقسم الشعراء المصريين الذين ينتمون إلى التيار التقليدى تقسيما خاصا يقوم على ملاحظة نوعين من البيئة التى يراها قد أثرت فى صنع شخصياتهم وتشكيل الخصائص المميزة لفنهم الشعرى ، هما : البيئة الكبرى وهى البيئة المصرية العامة ، والبيئة الصغرى ، ونريد بها البيئات الخاصة التى نشأ فيها هؤلاء الشعراء فى داخل البيئة العامة . وهو بذلك يخطو بقوانين «تين» خطوة أخرى .. وقد كان لذلك أثره فيما انتهى إليه من نتائج ؛ إذ نراه يصنف الشعراء فى مجموعات ، لكل مجموعة منها اتجاه بعينه يتفق فى خصائص فنه العامة مع المجموعات الأخرى ، ويمتاز منها فى خصائص أخرى فردية . وفى عبارة مختصرة ، إنه راح يزاوج فى هذه الدراسة بين آراء تين وسانت بيف عن طريق رصده لمؤثرات البيئة والجنس والعصر فى هؤلاء الشعراء ، وتصنيفه لهم فى فصائل شعرية . وقد عبر العقاد فى المقدمة التى كتبها لهذا الكتاب تعبيرا صريحا عن هذه الغاية فقال :

«معرفة البيئة ضرورية فى نقد كل أمة ، وفى كل جيل ، ولكنها ألزم فى جيلنا على التخصيص ، وألزم من ذلك فى جيلها الماضى على الأخص ، لأن مصر قد اشتملت منذ بداية الجيل إلى نهايته على بيئات مختلفات لا تجمع بينها صلة من صلات الثقافة فى اللغة العربية التى كانت لغة الكاتبين والناظمين جميعا .. وكل إدراك لخطوات التجديد فى الأدب المعاصر هو إدراك ناقص مبتور مالم يقترن به إدراك هذه الحالة التى لا نظير لها بين آداب اللغات الأخرى ، وهى الحالة التى استلزمها تعدد

البيئات الأدبية عندنا فى الجيل الماضى ، وحاولنا أن نلم بها فى هذه الفصول .. » !

وبعد ، فلم ترد بما قدمناه من محاولة رصد الأصول العربية والأجنبية لتراث جماعة الديوان النقدى إلا إحياء ذكرى هؤلاء الرواد العظام بدراسة حركتهم النقدية دراسة منهجية مقارنة،تبرأ من الهوى وتعتصم بالحق،وتضعهم فى مكانهم الصحيح من حركة النقد الحديث !

الهوامش :

(١) راجع حول هذه الفكرة كتاب عبد القادر القط : الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر .

(٢) إن عبد القادر القط أول من أطلق هذا المصطلح على حركة الإحياء الشعرية التى قادها البارودى وهو مصطلح جامع لقضايا كثيرة فتح الباب على مصراعيه أمام دارسى الأدب الحديث .

(٣) راجع الاتجاه الوجدانى .. لعبد القادر القط فقد عقد فيه فصلا قيما حول مظاهر التقليد فى شعر جماعة الديوان .

(٤) عباس العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٦٣ .

(٥) أثيرت شكوك كثيرة حول تأثر العقاد بكتابات شكرى وأشعار مطران كما أثيرت عاصفة حول سرقات المازنى .

(٦) أعاد العقاد نشر هذه المقدمة فى كتابه : مطالعات فى الكتب والحياة (بيروت) : ٤٣٣ وما بعدها .

(٧) راجع مثلا ما يقوله فى : مطالعات فى الكتب والحياة : ١٢ : «إن الشعر صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام .. الخ » .

(٨) مقدمة ديوانه ٤ : ٢٨٨ .

(٩) للمازنى كتاب ومقدمة يعدان وثيقة على مفهومه للشعر ومنهجه فى نقده وتفسير ظواهره ، هما : «الشعر ، غاياته ووسائطه » .
ومقدمة الجزء الثانى من ديوانه .
وقد اخترنا أكثر النصوص المنسوبة إليه منها . وقد ورد النص المذكور فى الدراسة فى مقدمة الديوان .

(١٠) الشعر غاياته ووسائطه : ١٩ .

(١١) راجع مقالتنا : الأصول التراثية فى نقد الشعر عند العقاد ؛ مجلة فصول ، العدد الأول ، السنة الأولى : ٦٨ ــ ٩٦ .

(١٢) قمبيز فى الميزان (نقلا عن : فصول من نقد الشعر عند العقاد : ١٥٠) .

(١٣) معراج الشعر (مقال للأستاذ العقاد) ، الكاتب ، عدد اكتوبر ١٩٤٨ .

(١٤) يستطيع القارىء أن يعود إلى دراسة للدكتور محمود رجب عن : «المرآة والفلسفة » منشورة فى مجلة حوليات كلية الآداب جامعة الكويت (يونية ١٩٨١) ، عرض فيها لتاريخ رمز المرآة وأثره فى التفكير الفلسفى . ولهذه الدراسة قيمة وأهمية خاصة لأنها تفسر كثيرا من قضايا التفكير الأدبى والفلسفى كما تلقى أضواء على دور المرآة فى الفكر الفلسفى العربى القديم .

(١٥) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٥٦ ــ ١٥٧ .

(١٦) ايليا حاوى : الكلاسيكية فى الشعر الغربى والعربى ٣٢ .

(١٧) أرسطو : فن الشعر : ١٠ (نقلا عن غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث : ٥٦ ــ ٥٧) .

(١٨) نفسه .

(١٩) النقد الأدبى الحديث : ٥٠ .

(٢٠) فن الشعر (نقلا عن النقد الأدبى الحديث : ٥٥)

(٢١) نفسه : ٥٥ ــ ٥٦ .

(٢٢) الرسالة : عدد ٢٥٢ لسنة ١٩٣٩ : ٢٤٣ ــ ٢٤٦ .

(٢٣) مطالعات فى الكتب والحياة : ٢١٥ .

(٢٤) لشوقى ضيف دراسة رائدة فى هذا الجانب من التطور هى كتابه : «الفن ومذاهبه فى الشعر العربى » كشف فيه عن هذا الجانب من سيادة التقاليد الشعرية الموروثة ما بين شعر الجاهلية وشعر العصور الإسلامية التالية . كما كتب المرحوم أحمد أمين دراسة مثيرة عن «جناية الشعر الجاهلى على الشعر العربى » !

(٢٥) مجلة فصول ، السنة الأولى ، العدد الأول : ٥٩ ــ ٧٣ .

(٢٦) الرسالة مجلد ١٩٣٤ : ١٨٢٥ ــ ١٨٢٩ .

(٢٧) نفسه ، مايو ١٩٣٩ : ٥٤٥ ــ ٥٥٧ .

(٢٨) راجع على سبيل المثال :
(أ) عباس العقاد .
(ب) خليفة التونسى .
(جـ) عبد الحى دياب .

(٢٩) أعد عبد الواحد علام دراسة قيمة حصل بها على درجة الماجستير عن «النقد الأدبى بمصر والشام فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر» لا تزال رغم أهميتها مخطوطة .

(٣٠) لم يذكر صاحب المقال اسمه وان كان عبد الواحد علام يؤكد فى كتابه : اتجاهات نقد الشعر فى مصر ١٩٤٠ ــ ١٩٦٥ أن كاتب المقال هو المرحوم يعقوب صنوع .

(٣١) مجلة الضياء : ١٨٩٩ ــ ١٩٠٠ (نقلا عن عبد الواحد علام اتجاهات نقد الشعر : ٩) وراجع أيضا : رزق حسون : أشعر الشعر : ٣١ فقد دعا فى فترة مبكرة (سنة ١٨٧٠) إلى التخلى عن الأوزان والقوافى ، وقام فعلا بتجربة عملية هى نظم واحد وعشرين بيتا لم يلتزم فيها قافية على الاطلاق .

(٣٢) عمر الدسوقى : فى الأدب العربى الحديث ٢ : ٢١٨ ــ ٢١٩ .

(٣٣) مختارات المنفلوطى : ٥١ .

(٣٤) مجلة أبولو (١٩٣٣) : ٩٧٠ ــ ٩٨٣ .

(٣٥) فى الأدب العربى الحديث : ٢ : ٢١٨ ــ ٢١٩ .

(٣٦) S. Moreh, Modern Arabic Poetry,pp. 78-79.

(٣٧) المجلة المصرية (السنة الأولى ــ يولية ١٩٠٠) : ٨٥ .

(٣٨) مقدمة ديوانه ١ : ٨ ــ ٩ .

(٣٩) شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى : ١٩٩ ــ ٢٠٠ .

(٤٠) Modern Arabic Poetry, p 78.

(٤١) نفسه .

البنفسجة والبوتقة

الترجمة ولغة الشعر الرومانسي العربي

محمد عبدالحي

١ يقول هوراس فى كتابه «فن الشعر Ars Poetica» : «لايجمل بك أن تحاول نقل الأصل كلمة بكلمة مثل عبيد الترجمة» ؛[1] فالترجمة كلمة بكلمة تكاد تكون محالة ؛ لأنه لاتوجد لغتان تتطابقان فى بنائها التركيبى للجمل ، ولا فى الصيغ الصرفية ، ولا فى الأنماط النحوية ؛ باختصار ، ليس هناك لغتان تتطابقان فى تصميمها اللغوى الجوهرى . وفضلا عن هذا تختلف اللغات باختلاف البيئات الثقافية التى نشأت فيها . هذا الوجود اللغوى ـ الثقافى المزدوج للغة ، أو المخطط الجنسى ـ اللغوى للاتصال ethnolinguistic ، كما يسميه إيوجين أ . نايدا Eugene A. Nida ، يجعل «من المحال كليا أن نتعامل مع أية لغة بوصفها علامة لغوية ، دون أن نقر على الفور علاقتها الجوهرية بالسياق الثقافى بوصفه كلا» .[2]

ومشكلة ترجمة الشعر ، بصفة خاصة ، أكثر حدة ؛ حيث تكون «العلاقة اللغوية» فى أكثر أبنيتها حساسية وتعقيداً وتركيزا ، فتغدو «جسد» القصيدة . وبالنسبة إلى شلى ، «تغدو حكمة إلقاء بنفسجة فى بوتقة ، لاكتشاف العناصر الشكلية لألوانها وعبيرها ، أشبه بالسعى إلى نقل إبداع شاعر من لغة إلى لغة مغايرة»[3] ؛ و«تغدو المشاكلة مبدأ بنائياً للنص فى الشعر ... فترجمة الشعر محالة بحكم تعريفه ؛ وليس هناك شيء ممكن سوى التبادل الخلاق»[4] .

إن التبادل اللغوى المشترك ؛ أعنى الترجمة الخلاقة للشعر إلى لغة غير لغته ، يعكس المترجم عادة ، كما يعكس عصره ومفهومه عن الشعر ولغته . ويقول هنرى جينورد : «أيا كان أثر الترجمة فإنها لاتتطابق تماماً مع الأصل ؛ لأن كليهما يختلف عن الآخر اختلافا بيناً فى درجات التأكيد . وتنتمى الترجمة إلى مجرى مغاير فى عالم الأدب ، ويحكم لقاء المجريين التيارات المتقاطعة ، والدوامات الخفية ، والمنعطفات التى لا تبين . ولايمكن أن يشك القارىء الحديث فى أن نسخة شليجل تابك لشكسبير تنتمى إلى عصر جوته بكل قيمتها العالية»[5] .

وينتج مايسمى بالكثافة الشعرية للقصيدة أثره فى اللغة التى نترجم إليها ؛ ومحاولات تعديل اللغة الأصلية وتدجينها وتطويعها وإعادة خلقها ـ وكلها مستويات للتبادل الخلاق ـ تتضمن شكلاً من أشكال الإذعان للأصل ؛ ولذلك يضيف جينورد :

«إن المترجم الممتاز يمكن أن يضيف إمكانات جديدة للغة الأم ؛ ذلك أنه يدفع طوالع الإدراك لمواطنيه إلى أبعد مما هى عليه ، وذلك عندما يوظف اللغة فى وظائف جديدة ، ويكشف عن

الطرائق التى استخدمت فى أماكن أخرى لتوصيل حالات بأعيانها من حالات العقل ، أو توصيل حدوس مباغتة ومشاعر غير مألوفة . وهناك رأى يرى فى عالم الأدب تعاونا بين أجيال الكتاب ، برغم تفاوت أماكنهم وأزمانهم ، فى تطوير وسائلهم التعبيرية المشتركة ؛ وهذا مايحدث فى حالة الترجمة بوصفها وعيا يتسع فى بطء ، وبوصفها لغة تلح على أن تؤدى ما أدته اللغة الأخرى من قبل » .(٦)

ويعالج هذا البحث الترجمات الشعرية العربية للشعر الإنجليزى ، ودورها فى بزوغ لغة الشعر الرومانسى ونموه . وباكورة هذه الترجمات هى «صليب المسيح» ؛ وهو كتيب يحوى اثنتى عشرة ترنيمة فى أربع وعشرين صفحة ، نقلها إلى العربية مترجم غير معروف ، وطبعتها الـ C.M.S فى عام ١٨٣٠ .

وفى عام ١٨٣٦ ظهرت طبعة أخرى لها فى مائتى نسخة عن الإرسالية الأمريكية فى بيروت(٧) . وما يهمنا هنا هو الترجمات ذاتها ؛ فالعربية التى نقلت إليها هذه الترنيمات تتعرض لانحرافات معيبة تبعد بها عن معايير الصحة النحوية والعروضية . والترنيمة الافتتاحية ـ «صليب المسيح» ـ التى تحمل المجموعة عنوانها ، مثال دال على ذلك ؛ فهى نقل لقصيدة «صلب العالم Crucification of the World» لواط I. Watt :

When I survey the wond'rous cross
On which the Prince of glory died,
My richest gain I count but loss,
And pour contempt on all my pride.

Forbid it, Lord, that I should boast,
Save in the death of Christ my God
All the vain things that charm me most,
I sacrifice them to his blood.

See from his head, his hands, his feet,
Sorrow and love flow mingled down!
Did e'er such love and sorrow meet,
Or thorns compose so rich a crown! . .

هذه الرباعيات الثلاث تذوب فى هاتين المقطوعتين :

لما أرى شأن الصليب ... الموجب العجب العجيب
ذو مات رب المجد إذ ... عانا عليه كالمعيب
لايبقى لى جلد على ... إحراز حظ أو نصيب
وأصب إذلالا على ... كبرى ويشغلنى النحيب
يا رب إنى عائذ ... بك من تباه فى رغيب

إن كل شئ شائق ... إلا سدى من أجله
لما أرى ما قد تقا ... طر من يديه ورجله
الحزن والحب معا ... متمازجين بفعله
ياليت شعرى هل جرى ... هذا لنا من قبله
أو هل رؤى فى الدهر ... شوك صار تاج مؤله
أفلا ترون ألا تعو ... ن وتشكرون لفضله ...

ـ هذه محاولة لا تألو جهدًا ، وإن كانت للأسف غير ناجحة ، لكتابة عربية سليمة نحويا ، وللتمسك بتقاليد العروض العربى . وتبدو اللغة المعيبة التى كتبت بها هذه المحاولة صفة لأكثر الكتب التى أخرجتها الـ C. M. S. من مطبعة مالطة . ويصف طيباوى Tibawi لغة واحد من هذه الكتب ، هو ، تحديدا ، كتاب «تواريخ الأعلام» (١٨٣٠) ، بأنها «فقيرة ، تنحط فى الغالب إلى مستوى العامية» ؛ الأمر الذى قد ينطبق أيضا على «صليب المسيح» . وهذا ما ينفى احتمال أن يكون أحمد فارس الشدياق هو مترجم الترنيمات كما يقترح أحد الدارسين المحدثين(٩) .

وقد ضمت الإرسالية الأمريكية فى بيروت فى سنة ١٨٤٠ ، مارونيا بارزا ، هو نصيف اليازجى (١٨٠٠ـ١٨٧١) ، مصححا فى المطبعة(١٠) ، التى كانت قد نقلت من مالطة فى سنة ١٨٣٤ ، وإن لم تبدأ الطبع حتى ١٨٣٦ .

وكان اليازجى ، كالشدياق ، شاعراً لغوياً متميزاً(١١) . وبالرغم من أنه ساعد بعدئذ بعشر سنوات فى الترجمة البروتستانتية للكتاب المقدس ، ولم يكن قد غير مذهبه الدينى ؛ فإن عمله مصححا ينتهى على نحو مفاجئ فى ١٨٤٥ .

وفى ١٨٤٨ انتقل بطرس البستانى (١٨١٩ ـ ١٨٨٣) ، الذى عمل مع الإرسالية الأمريكية حتى ١٨٤٠ ، إلى بيروت ليعمل مترجماً مساعداً «لايلى سميث»(١٢) ، الذى كان مكلفاً بترجمة الكتاب المقدس ؛ وكانت هذه الترجمة قد بدأت فى خريف ذلك العام . وكان البستانى ، كاليازجى ، واحداً من أعلام الإحياء الكلاسى الجديد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولا يحتاج إسهامه فى الأدب والفكر العربيين إلى فضل بيان . وقد كان يعرف الإنجليزية ، خلافا لليازجى ؛ ويحتمل أنه هو الذى ترجم المجموعة الثانية من ـ «ترنيمات للعبادة» ـ إلى العربية ، تلك التى نشرتها مطبعة الإرسالية فى بيروت ١٨٥٢ . والصلة محتملة بين أسلوب ترجمة الكتاب

المقدس وأسلوب ترجمة الترنيمات . ويوصف أسلوب البستاني على النحو التالي :

«كان على البستاني أن يضع المسودة الأولى ، التي يراجعها سميث ويعدل فيها معه ، ثم مع نصيف اليازجي ، الذي لم يكن يعرف إلا العربية ، ثم يعيد «سميث» النظر مدققا في النسخة المعدلة ليستبعد كلمات أو صيغا لا تقبلها المستويات الفصحى دون أن يجور على المعنى كما فهمه»[14] .

وربما كانت النية متجهة إلى أن تحل «الترنيمات» ، التي تحوي اثنتين وثلاثين ترنيمة ، محل «صليب المسيح» ؛ فهي تخلو من العيوب العروضية واللغوية . إنها ، كما سيظهر بعد قليل ، تقدم في الغالب السمات الكلاسية المحدثة لدقة الأسلوب ، وأناقة العبارة ، والوضوح . وقد يدلل على الاختلاف في الدرجة بين الترجمتين أن نقارن ترجمة «صليب المسيح» باقتباس دال من ترنيمة واط «أمام عرش يهوه الرهيب» Before Jehovah's awful throne) ، المعتمدة على المزمور المائة ، بأداء «الترنيمات» لها .

Before Jehovah's awful throne,
Ye nations, bow with sacred joy;
Know that the Lord is God alone;
He can create and he destroy.

جثن يا كل الورى
أمام ذى العرش الرهيب
وأخلصوا له الدعا
فإنه رب مجيب
لا رب إلا هو ولا
سواه ديان مثيب
يحي وإن شاء يمت
وأمره الأمر المصيب .

(صليب ، ص ١٥)

أمام ذى الكرسى اسجدوا
بفرح مقدس
وادروا يقينا أنه
محيى ومفنى الأنفس

(ترنيمات ، ص ١٣)

إذ يوجد اختلاف واضح بين توليفة صوتية مترهلة ، مع كد فى اصطياد الإيقاع ، وترجمة لبقة مصقولة . فى الترجمة الأخيرة براعة أدبية تفوق ما فى الأولى ، التي تقنع بإعطاء انطباع ينطوى على عاطفة دينية قد توحى إلى المرء أن بعض الاعتبارات الأدبية ، حقا ، كان لها أثر فى اختيار بعض الترنيمات الأصلية ، على الأقل لمجموعة الترنيمات ، برغم أنها اعتبارات ، بطبيعة الحال ، غير نقية . ومن وجهة النظر هذه نهتم اهتماما خاصا بالترنيمتين رقم ٦ و٣١ . فالأولى ترجمة لترنيمة وليم كوبر William Cowper «ترنيمات أولنى» Olney Hymns» التى ظهرت أولا فى «مجموعة Conyers من المزامير والترنيمات» (١٧٧٢) تحت اسم «Passiontide» :

ينبوع جود من دم زاك جرى
من جسم فادينا الذى أحيى الورى
أنفى حميم من غطس
فيه جلا عنه الدنس

(ترنيمات ، ص ١٥)

There is a fountain fill'd with blood
Drawn from Emmanuel's veins;
And sinners, plunged beneath that flood,
Lose all their guilty stains.

أما الترنيمة الأخيرة فهى ترجمة لقصيدة جميلة للشاعر الرومانسى الأمريكى هنرى وادوورث لنجفلو Henry Wadworth Longfellow (١٨٠٧ - ١٨٨٢) ، وهى قصيدة «بارتيميوس الأعمى» :

صرخ الأعمى ابن طيما يا يسوع ارحم فتاك
نال غيرى منك برءا فأعن ضعفى كذاك
الجموع انتهرته غضبا وهو يزيد
فدعاه الرب أقبل ثم سلنى ماتريد

(ترنيمات ، ص ٥٦ - ٥٧)

Blind Bartimeus at the gates
Of Jericho in darkness waits;
He hears the crowd; - he hears a breath
Say, 'It is Christ of Nazareth!'
And calls, in tones of agony,
Ἰησοῦ, ἐλέησόν με! . . .

وكما فى كل الترنيمات الأخرى فى المجموعة تقريبا نجح المترجم فى إنتاج قصيدة معادلة ، تعتمد على نفسها ، ويمكن أن تقيم على هذا الأساس . إنها تصل القوة بالبراعة الفائقة فى النظم ، والوضوح فى نقل الصورة المبهمة عن الحالة الجسدية والروحية للعمى . وقد يزودنا نقل الجمل اليونانية عن القديس مرقص بدليل آخر على أن بطرس البستانى كان المترجم الأساسى للمجموعة على الأقل ؛ فالبستانى كان على معرفة عملية جيدة بالسريانية ، واللاتينية ، والعبرية ، والإيطالية ، واليونانية[17] .

وفى سنة ١٨٥٧ احتل كورنيليوس فان دايك مكان إيلى سميث فى إكمال ترجمة الكتاب المقدس . «لكن المشرف الجديد على الترجمة لم يستعن بسميث أو أحد مساعديه المحليين (اليازجى والبستانى)»[18] ؛ إذ يبدو أنهم اعترضوا على

اسلوب فان دايك ، الذى وصفه طيباوى فى النهاية وعلق عليه على النحو التالى :

فى عام ١٨٤٧ ، ادعى إعلان بيانى أن الكتاب المقدس المخطط لنقله إلى العربية قد يحتل مكان القرآن[١٩] .

ولم يكن واضحا أن النظام الذى اتبعه سميث فى الترجمة يفضى إلى هذا الإنجاز ، ولا كان نظام فان دايك كذلك .

فبالرغم من أنه اتخذ من مسلم مثقف مساعداً له ، فقد أعلن أنه يتحاشى أسلوب القرآن وتعبيراته عمداً[٢٠] . فهل يدهشنا ، لهذا ، أن العرب المسلمين ، الذين نشأوا مفتونين باللغة المهيبة للقرآن ، لم يقتنعوا أبدا بقبول الترجمة العربية للكتاب المقدس ، ولو بوصفها نصا أدبيا[٢١] .

ووصل الأمر إلى درجة أن طالبا عربيا مسيحيا فى الكلية البروتستانتية فى بيروت وجد أن الترجمة غير خلاقة ، وأنها « ضعيفة » وقلقة الأسلوب[٢٢] .

وينعكس الأسلوب الجديد فى ترجمة المزامير والترنيمات التى أنجزت ما بين ١٨٤٧ و١٨٨٥[٢٣] . وها هما ترجمتان للمزمور الأول ؛ الأولى من الترنيمات (١٧٥٢) ، والثانية من « المزامير » (١٨٧٢) . والترجمة المبكرة مثال على « النقل الخلاق » . أما المتأخرة فتضحى بالترجمة الأدبية فى سبيل أخرى أكثر فقرا ، تتحاشى الأسلوب القرآنى :

اصاب العبد لم يسلك — برأى الملحد الكافر
ولم يتبع خطى الخاطى — ولم يجلس مع الساخر
ولكن الهوى فيه — بناموس العلى الغافر
يهذ الليل إذ يمسى — به والصبح من باكر
نجيح الصنع ميسور — خلاف المذنب العاثر
لدى أوقاته يجنى — وريقا ليس بالناثر
لذا لا ينهض الخاطى — بيوم الدين كالطاهر
يرى طرق الهدى ربى — ويخزى قوة الماكر

(ترنيمات ، ص ١ – ٢)

طوبى لمن لم يمش فى — مشورة الأشرار
بل دائما يسلك فى — مسالك الأبرار
من لم يجالس هازئا — بربه القادر
بل دائما يهذ فى — ناموسه الطاهر
فهو كغرس نابت — على مجارى الماء
أثماره تجنى كذا — أوراقه الخضراء
وكل ما يصنعه — يكون فى نجاح
ليس كذا الأشرار بل — كالعصف فى الرياح
لذلك الأشرار لا — تقوم فى الدين
ولا الخطاة صحبة الـ — أبرار فى الحين
لأن ربى عالم — بطرق الأبرار
أما التى هالكة — فطرق الأشرار

(مزامير ، ص ١ – ٢)

لقد عاد المترجمون الأوائل والمتأخرون معا إلى أشكال الموشح فى التراث الأندلسى ، ليؤكدوا استجابة الشكل المقطعى للموشح لشكل الترنيمات الأصلية المترجمة إلى العربية .

ولذلك كانت الترجمة العربية الحديثة حلا وسطا ، فى الغالب ، يصل بين أشكال عربية وأشكال غربية . وها هى ثلاثة أمثلة ، تشمل الأصل الإنجليزى ، والترجمة العربية ، وشكلا ملائما من الموشحات :

I'm but a stranger here,
Heaven is my home!
Earth is a desert drear
Heaven is my home!

أنا لست إلا غريبا هنا
فإن السما موطنى
أرى الأرض ليست سوى بلقع
فدار العلى موطنى
أرى الحزن والخوف حولى هنا
فدار العلى موطنى

لـذلك أشتـاق أن أرتقى
سريعـا إلى مـوطـنـى[٢٥]

لى وجود بمن يقول أنا
حاش لله أن أكون أنا
إن علمى عن العقول علا
حاش لله أن أكون أنا
أفـعـل الـفـعـل ثم أتـركـه
حاش لله أن أكون أنا
جـامـعـا فـارقـا بـقـدرتـه
حاش لله أن أكون أنا[٢٦]

While with ceaseless course the sun
  Hasted through the former year,
Many souls their race have run,
  Never more to meet us here.
Fixed in an eternal state,
  They have done with all below.
We little longer wait;
  But how little, none can know.

As the winged arrow flies,
  Speedily the mark to find;
As the lightning from the skies
  Darts and leaves no trace behind;
Swiftly thus our fleeting days
  Bear us down life's rapid stream.
Upwards, Lord! our spirits raise.
  All below is but a dream.

واهتدى السارى إلى ذاك
الحمى التانى القريب
وشممنا عرف مسك
من ربا نجد وطيب
وصبت نفس عذولى
وانمحت عين رقيبى
يامليح الوجه خلصنى
من الهجر القبيح
ثم حول لى إشارا
ت المعانى بالصريح
حسنك الفتان قد أسفر
عن كـل مـليح
فغريب أنا فى الدنيا
على الحسن الغريب[٢٩]

Salvation! O, the joyful sound,
  'Tis pleasure to our ears;
A Sov'reign balm for every wound,
  A cordial for our fears.

Bury'd in sorrow and in sin,
  At hell's dark door we lay;
But we arise by grace divine
  To see a heav'nly day.

جرت الشمس إلى
منتهى عام مضى
فـتـجـارت أنـفـس
لا نلاقيـهـا هـنـا
ثبتت فى الخلد إذ
أكملت هذا المدى
وبـقـيـنـا بـعـدهـا
برهة يا كم ترى

كخفوق البرق إذ
لاح لا يبقى أثر
ركضت أيـا منـا
هـابـطـات بـالـبشر
فـانـتشـل أرواحـنـا
رب من وادى الخطر
كل ما تحت السما
مثل حلم قد عبر[٢٨]

طلعت فى ظلمة
الأكوان أنوار حبيبى

خلاص الفدى بالصوت بهيج

لأسماعـنـا قد حلا
دواء لكل جراح تهيج
وتـعـزيـة فى البلى
من الحزن من عمق وادى
الخطا وظلمة باب الجحيم
نقوم بنعمة رب السما
وننظر نور النعيم[٣١]

الحق هو الباطن وهو الظاهر
فاعرض عمن سواه تحظى فيه
فى الكون قد بدا سناه باهر
لم يخف سوى عن الذى يخفيه
والليل مع النهار عنه انثنى
والأرض مع السماء والأمواه
الكل إشارة وأنت المعنى
يا من هو لا إله إلا الله[٣٢]

وقد استخدم المترجمون أيضا أشكالاً أكثر تعقيدا من الموشح المرصع الذى يسمح نظريا بأى عدد من التنويعات

والأنساق ، مع الحفاظ على الانتظام الحسابي . وعلى سبيل المثال :

We won't give up the Bible!
God's holy book of truth;
The blessed staff of hoary age,
The guide of early youth.
The sun that sheds a glorious light
O'er every dreary road;
The voice that speaks a Saviour's love
And Calls up home to God.

لا تترك الإنجيـل هـو النـفـوع
لأنـه السـبيـل إلـى يسـوع
هو عصا الكبار وهو مرشد الصغار وكوكب الأنوار
على الجموع[٣٤]

ما لذ لى شرب راح على رياض الأقاح
لولا هضيم الوشاح إذا أسا فى الصباح
أو فى الأصيل أضحى يقول : ما للشمول
لطمت خدى
وللشـمال هبت فمال غصن اعتدال
ضمه بردى[٣٥]

والموشح الأخير يضم النسق الحسابي المنتظم إلى القصر العروضي المتنوع ، وذلك ملمح معتاد فى الشكل الأندلسي . وقد استخدم المترجمون أيضا هذا المركب ، والترنيمة ٥٨[٣٦] ، وهي ترجمة لترنيمة كتبتها س . ف . آدمز Mrs. S. F. Adams[٣٧] ، مثال على ذلك :

Nearer, my God to thee,
Nearer to thee:

E'en though it be a cross
That raiseth me:

Still all my song would be,
Nearer, my God, to thee –

Nearer to thee!

يسارب أقـرب فـأقـرب
أنـا إلى ربى وأرغب
فى الحزن والبلا إليك أقرب
إلـيك أقـرب فـأقـرب
إن نمت فى الدجى على القفار
وكان مسـندى بعض الحجار
فإننى إلى فادى أقرب
فـادى أقـرب فـأقـرب

إن الانتظام الرياضي الذي يحدث التنويعات فى عدد التفعيلات يجعل من هذه الترجمة شكلا توشيحيا صارما . وقد ضم مترجمو الإرسالية ومساعدوهم الذين ترجموا هذه الترنيمات

إدوين لويس ، وصموئيل جيسوب ، وجورج فورد ، وإبراهيم سركيس ، وإبراهيم اليازجي ، وأسعد شدودى ، وسليم قصاب ، وأسعد عبدالله ، وآخرين[٣٨] . وقد انتشرت الترنيمات فى سرعة عن طريق مدارس الإرسالية والعدد المتزايد من المترددين على الكنيسة البروتستانتية الجديدة ؛ بل إنها أصبحت شعبية إلى حد ما ، بسبب الألحان التى وضعت لها ، والموسيقى (وكانت موسيقى شرقية أحيانا) التى صاحبتها . وقد تتبع موريه Moreh تأثيرها المتطور على الجيل الأحدث من الشعراء السوريين واللبنانيين ، خصوصا شعراء المهجر فى أمريكا الشمالية ، الذين تربوا على هذه الترنيمات فى المدارس الإرسالية[٣٩] . وتأثير شعراء المهجر على الجيل الأحدث من الشعراء الرومانسيين فى الوطن العربي ، أعنى هؤلاء الذين كتبوا فى سنوات ما بين الحربين ، وكان تأثرهم عميقا وشاملا »[٤٠] ، برغم ما ينطوى عليه رصد هذا التأثر من مبالغة فى حجمه ؛ ذلك لأنه أثر فى الاتجاه أكثر منه فى الإنجاز . ولقد أشاع المهجريون – على كل حال – روحا تحررية ، وامتدح زملاؤهم فى الوطن ما فى شعرهم من جرأة فى استخدام التصوير الموحى ، ونقاء العاطفة ، والتحرر فى استخدام أوزان مجزوءة وأشكال مقطعية من الموشحات . ولكن النقد كان يوجه إليهم – فى الوقت نفسه – لضعف سيطرتهم على اللغة[٤١] ، ولموقفهم المتحرر من التجريب الشعرى الذى نظر إليه بوصفه محاولة لجعل «احتراف الشعر مهمة سهلة» ، أعنى ، الهرب من التحقيد فى الشكل الذى يتطلبه الشعر ، والذى يظهر فى الاستخدام الدقيق للأوزان واللغة[٤٢] .

وخلاصة ما سبق أن تجاهل ناظمى الترنيمات العرب للمثل الأسلوبية واللغة الشعرية الكلاسية أو الكلاسية المحدثة ، عجل «بالبساطة» فى الشعر الغنائى الرومانسى ، وعلى وجه عام باللهجة الحميمة الذاتية للغة الشعر الرومانسى . وكذلك كانت الرمزية المسيحية وروحانية العواطف فى شعر المهجر تأثرا مباشرا بهذه الترنيمات . وقد انتشرت الموضوعات والصور المسيحية ، حقا ، عن طريق شعراء المهجر إلى حد ما ، فى أعمال الكتاب المسلمين . وكان استخدام هذه الترنيمات للأشكال المقطعية للموشح هو المصدر المباشر لاستخدام شعراء المهجر لها ؛ إذ عن طريقهم ، وليس بتأثير مباشر بالضرورة ، ازدادت سيطرة هذه الأشكال فى الشعر العربي الرومانسى . وكما فى ترنيمات ويزلى Wesley المكتوبة خصيصا للأطفال ، كان فى «دوزان القيثار لتسبيح الصغار» ، «حدس مباشر بتلك التصورات عن حياة الطفولة والبراءة والبساطة»[٤٣] ، التى وجدت بعد ذلك فى شعر الرومانسيين .

٢

لم يولد شعراء الديوان ، على العكس من شعراء المهجر ، رومانسيين . لقد كانت حساسيتهم انتقالية ؛ فبالنسبة للغة ؛ لم

يكن شعرهم علامة على الخروج الكامل عن المثال الكلاسى المحدث . إنه يحفظ التوازن بين الابتكار والتجريب فى مزاج من ثورة شعرية كامنة ، لا ثورة متحققة . حقا ، إن الثنائية هى لب الرؤية الشعرية . ومن الأمثلة الكاشفة على هذه الثنائية الجوهرية انتحال المازنى لقصيدة شلى الغنائية القصيرة «فلسفة الحب» ، دون إقرار بالمصدر ، فى قصيدته الطويلة «زهرة الصخر» .

يا مجرى النهر إلى البحر
ومسقط الطل على الزهر
وجامعا بين الثرى والحيا
عند التياح الأرض للقطر
وناظما فى خيط هذا الدجى
عقود هذى الأنجم الزهر
وواهب الموجة صدر اختها
والأغصن الميس للطير
أطفئ بماء القرب جمر الهوى
وزوج الحسن من الشعر
لأغرق الساعات فى قبلة
من خده الواضح والثغر(٤٤)

وهذه قضية مزدوجة للنقل الشعرى وإعادة التوجيه فلسفيا . فقصيدة شلى تعكس وجهة نظر رومانسية خاصة فى الطبيعة ، هى ، باختصار ، أن مبدأ الإبداع والحركة أصيل فى الطبيعة ؛ أو لنقل ــ بمعنى آخر ــ إن الإلهى مستغرق تماما فى الطبيعى والإنسانى .

١ ــ

الينابيع تمتزج بالنهر
والنهر يمتزج بالمحيط ،
ورياح السماء تختلط أبدًا
فى عاطفة عذبة ؛
فلا شئ فى الكون وحيد ،
فكل الكائنات مقدر لها أن تتقابل وتمتزج
فى روح واحد حسب قانون مقدس .
فلم لا أمتزج أنا بروحك ؟

٢ ــ

انظرى الجبال تلثم السماء العالية
والأمواج تعانق الواحدة الأخرى ،
ولا غفران للأخت الزهرة
إن هى سخرت من أخيها ؟
ونور الشمس يحتضن الأرض
وأشعة القمر تقبل البحر ؛
ماذا تساوى كل هذه الأفعال الحلوة
إذا لم تقبلينى ؟

إن قصيدة المازنى تقدم فلسفة مختلفة . فالتسامى يحل مكان الحلول . والقصيدة تمجد الله (يامجرى النهر إلى البحر..) بوصفه المحرك الأول أو العلة والخالق المتعالى . وقد تضمن الانتحال إعادة توجيه الرؤية الرومانسية كلها فى قصيدة شلى وتحويلها إلى فلسفة تراثية ، مختلفة تمامًا .

وكما فعل المازنى مع «فلسفة الحب» فعل مع أغنية بيرنز «O were my Love you Lilac fair»(٤٥) التى صارت قسما من قصيدته «أمانى وذكر» . والقصيدة كلها ، فى هذه المرة ، مثل على ثنائية فى اللغة الشعرية ؛ إذ إنها يمكن أن تنقسم إلى قسمين منفصلين ، دون أى نقص ملحوظ فى ترابط أيهما . فالقسم الأول تغلب عليه الكلاسية المحدثة .

ياحبذا أمسى من مفارق وإن قصر
ما فى الخوالى غيره يوم به العين تقر
نسيمه إذا جرى يغض من لفح الذكر
قضيت فيه وطرا من مسمع ومن نظر
والأفق داج مدجن يكاد يهمى ويدر
والشمس تخفى وجهها أمن حياء • وخفر؟
كم ليلة صيفية أنساكها يوم خصر
وحبذا القهوة لا تأخذ منا وتذر
ما خير راح تقرع السمع وتغضى بالبصر
ضل لعمرى المحتسى للراح أياما أخر
أيام لا يلقى الفتى معاونا على الفكر
يايوم جددت لنا منى فمن لى بالظفر
وكان جرحي قد أوى على الليالى فغفر

ثم تمضي القصيدة بقفزة مفاجئة ، غير مسوغة شعريا ، فى جزئها الثانى ، وهو اقتباس لقصيدة بيرنز :

يا ليت حبى ورده ... تروق حسنا من نظر
يومض فيها طلها ... مبتسما إلى الغدر
تفاوح الغيث كما ... فاوح شعرى من سحر
ولـيـتـنى حمامـة ... أصدح فى ضوء القمر
أبكى إذا ألوت بها ... هوج الرياح والمطر
أبكى وأستبكى لها ... بمعزل عن البشر
حتى إذا عاد الربيع ... واكتسى الروض الخبر
غنيتها مؤهلا ... مرحبا بين الشجر
أنعم فيها ليلتى ... بطيب ذاك المختبر
حتى إذا الصبح جلا ... الظلام عنا وحسر
ركبت متن الريح أر ... جو كرة لما عبر

أما قصيدة بيرنز فهى

O were my Love yon Lilac fair,
   Wi' purple blossoms to the Spring;
And I, a bird to shelter there,
   When wearied on my little wing!

How I wad mourn, when it was torn
   By Autumn wild, and Winter rude!
But I wad sing on wanton wing,
   When youthfu' May its bloom renew'd.

[O gin my love were yon red rose,
   That grows upon the castle wa';
And I mysel' a drap o' dew,
   Into her bonnie breast to fa'!

Oh, there beyond expression blest,
   I'd feast on beauty a' the night;
Seal'd on her silken-saft faulds to rest,
   Till fley'd awa by Phoebus' light;

والانقسام بين الجزئين فى قصيدة المازنى مضاعف ؛ فهناك ، أولاً ، تعارض لافت فى التصوير ؛ وهناك ، ثانيا ، تغيير حر فى المزاج الشعرى نفسه ، وفى موقفه من اللغة ، ومن ثم فى الطريقة التى توظف بها اللغة فى كل جزء . فالتعارض فى التحول واضح بحيث يصعب إقامة الدليل عليه من حركة القصيدة ، من تصوير وضح النهار إلى تصوير الليل ؛ من سياق «والشمس تحمى وجهها» إلى «أصدح فى ضوء القمر» . فى الجزء الأول ، تستبعد المباهج الليلية بجلاء لتحل محلها مباهج النهار : «كم ليلة صيفية أنساكها يوم خصر» ؛ لتكون عكس هذا الجزء الثانى :

حتى إذا الصبح جلا ... الظلام عنا وحسر
ركبت من الريح ... أرجو كرة لما عبر

هذا التعارض يختلف عن التعارض الأكثر لطفا فى تصوير الجزء الثانى نفسه ، الذى يعد ـ إلى حد ما ـ إعادة إنتاج لقصيدة بيرنز التى اقتبسها المازنى فى قصيدته . فبيرنز يتحدث فى المقطعين اللذين يشكلان قصيدته معبراً عن تحولات الفصول : «الربيع» و«الخريف البرى» ، و«الشتاء الخشن» ، و«مايو الممتلئ شبابا» ؛ ولكن فى المقطع الأخير يتحول التأكيد إلى تغير الليل والنهار . هذا التعارض الطفيف فى النموذج التصويرى فى القصيدة يمكن أن تشرحه فى سهولة فكرة أن قصيدة بيرنز تتكون من مقطعين أصيلين غير مترابطين . فالسطور الثمانية الأولى لبيرنز ، أما الباقى فأغنية شعبية اسكتلندية ، جمعها وأعاد صياغتها جزئيا ديفيد هيرد David Herd فى مختاراته «أغنيات اسكتلندية قديمة وحديثة» (إدنبره ١٧٧٦ ، ١٧٩١) ، التى قرأها بيرنز فتركت فيه أثرا عميقا . وقد كتب ، مرفقا الأغنية برسالة إلى تومسون (٢٥ يونيو ١٧٩٣؟) : «هذه الفكرة جميلة جمالا لا يمكن التعبير عنه .. ولقد حاولت مرارًا أن أضيف إليها مقطعا ، ولكن عبثا» . وقد احتذاها ـ فى النهاية ـ فى السطور الثمانية الأولى[٤٧] .

أما فى قصيدة المازنى فالإشارات إلى «مايو» و«الشتاء» مشوشة . ومع ذلك يوحى التصوير بتغير فى المزاج من تحول الفصول (حتى إذا جاء الربيع) ، و(هوج الرياح والمطر) ، إلى تعاقب الليل والنهار ، كما تقدمه الأبيات الأربعة الأخيرة . ولكن ، قد يلحظ أن قصيدة المازنى ، بعمليات الترجمة التى تجاوز الأصل أو تقف دونه ، أكثر توافقا من الأصل المجتزأ ؛ فإغفاله الصيف والشتاء ، قلل من التباين بين مجموعتى الصور .

وفضلا عن هذا فإن ترجمة سطر بيرنز «وأنا طائر آوى هناك» إلى :

ولـيـتـنى حمامـة ... أصدح فى ضوء القمر

ـ التى توحى بليلة مقمرة ـ تسهم فى سد الفجوة فى النموذج الصورى ، كما أنه متوافق أيضا مع مقارنة محبوبته بالوردة : «ياليت حبى وردة» فى حين هى عند بيرنز «ليلكة جميلة» مرة ، و«زهرة حمراء» مرة أخرى .

ولعل الانقسام فى لغة الشعر أعمق فى القصيدة من هذه التعارضات فى التصوير. فاللغة الشعرية فى القسم الأول لغة تلميذ للكلاسية المحدثة؛ إذ تعتمد فى تأثيرها على الخيل الاستعارية التقليدية، مثل: «ياحبذا أمسى»؛ «وحبذا القهوة»؛ و«ضل لعمرى المحتسى». وفيما عدا الأبيات المحورية الأربعة ـ و«الأفق داج».. إلى «وحبذا القهوة» ـ والسطر الأخير، فالقصيدة، أساسا، شعر تقريرى دون تعقيد فى نسيج الجمل، قد يعطى بعداً رمزيا داخليا من التجريد الموسيقى أو الحيوية التى تنقذ الشعر. وفضلا عن هذا فإن الأبيات الأربعة المحورية ذاتها تعيد جزئيا إنتاج موقف مكرر ربما نعثر على مثال باكر له فى المعلقة المعروفة للشاعر الجاهلى طرفة بن العبد:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى
وجدك لم أحفل متى قام عودى

فمنهن سبق العاذلات بشربة
كميت متى ما تعل بالماء تزبد

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب
ببهكنة تحت الخباء المعمد

واللغة، فى اقتباس المازنى قصيدة بيرنز، موحية، تكاد تكون رمزية. فالحمامة، وضوء القمر، والريح، والوردة، والمطر، والليل، تتمثل فى القصيدة بوصفها عناصر تحمل قيمة رمزية عاطفية؛ أعنى أنها تثير شذى عاطفيا ومصاحبات رمزية غير محددة تماما. وكذلك يستجيب القارئ عاطفيا ـ لا منطقيا، كما فى تقريرات القسم الأول ـ لإيحاء اللغة؛ ذلك لأن استخدام المازنى لـ «حمامة» و«وردة» بدلا من «الليلك الجميل» و«طائر» عند بيرنز يضيف إلى قصيدة المازنى مصاحبات معرفية إسلامية للحب الصوفى.

وبالرغم من أنه قد يقال إن اقتباس المازنى فيه من الوحدة ما يفوق الأصل، فإن الأصل هو مصدر اللغة الموحية للجزء الذى يعد اقتباسا للأصل، والذى تختلف لغته اختلافا أساسيا عن لغة القسم الأول.

وقد أبدى معاصرو المازنى ثنائية مشابهة. فقصيدة «الوداع»[48] للعقاد، وهى اقتباس لأغنية أخرى لبيرنز، هى «Ae fond kiss, and then Forever»[49] (التى كتبها لـ «كلاريندا».. التى عاش معها حبا قصيرا قبل أن تسافر لتلحق بزوجها فى جامايكا)، تشى بحالة مماثلة. وهذه هى الأبيات الستة الأولى:

قبلة بعدها يطول الفراق
وعناق وليس بعد عناق

سوف أبكيك والمحاجر سكرى
بدموع من الفؤاد تساق

سوف أدعوك فى الدجى بأنين
وزفير فى الصدر منه احتراق

كيف يشكو من عثرة الجد ظلما
من محياك نجمه الألاق

بيد أنى درجت فى ظلمة اليأ
س فحولى من الظلام نطاق

لست ألحى على الهيام فؤادى
قدر الحب دفعه لا يطاق

وهى اقتباس لـ:

Ae fond kiss, and then we sever;
Ae fareweel, and then forever!
Deep in heart-wrung tears I'll pledge thee,
Warring sighs and groans I'll wage thee.-

Who shall say that Fortune grieves him,
While the star of hope she leaves him:
Me, nae cheerful twinkle lights me;
Dark despair around benights me.-

ويظهر ما فعله المازنى والعقاد فى اقتباسيهما أغنيتى بيرنز، كيف أن الأحاسيس ونوع العواطف فى الأغنيتين أكثر إثارة لاهتمامهما من الفروق الدقيقة الخاصة فى لغة بيرنز الدارجة.

ويرجع الفرار من لغة الشعر الكلاسية المحدثة فى قصيدة المازنى إلى الضغط الداخلى للانفعال الذى عبر عنه الأصل، ولكن الانفعال تعبر عنه أيضا صور ذات قيمة عاطفية، توشك أن تكون استخداما رمزيا للغة. وليست هذه حال «قبلة رقيقة..»، الأكثر مباشرة فى التعبير. كما أنها ـ فيما يتضح من قصيدة العقاد المعتمدة عليها ـ أقرب إلى المثال الكلاسى المحدث للغة الشعر. حقا إن قصيدة العقاد تكون أحيانا مضادة لبيرنز، كما فى الأسلوب النمطى الجزل لـ: «سوف أبكيك والمحاجر سكرى»، و«كيف يشكو من عثرة الجد ظلما»، أو البناء البلاغى المزدوج لقوله «وعناق وليس بعد عناق»، الذى يكاد يعادل قول بيرنز البسيط الحميم «إنه الوداع إلى الأبد!». فالتوازن المتعارض، والمعجم القديم نسبيا، والانعكاسات الدخيلة (مثل:

لست ألحى على الهيام فؤادى
قدر الحب دفعه لا يطاق)

كل ذلك لا يوحى بالسذاجة الشعرية المؤثرة فى سطر بيرنز: «لن ألوم خيالى المتميز أبدا، فلا شئ يمكنه أن يقاوم (محبوبتى) نانسى». إن أصول لغة العقاد الشعرية أصول عباسية إلى حد ما، مثل:

دع دموعى فى ذلك الاشتياق
تتناجى بقبح يوم الفراق

فعسى الدمع أن يسكن بالسكـ
ـب غليلا من هائم مشتاق
إن ريا لم تسق ريا من الوصـ
ـل ولم تدر ما جوى العشاق[٥٠]

كما أن تعريب العقاد لـ «قبلة رقيقة ...» يدين ، حقا ، للغة الشريف الرضى ووجدانه الشعرى ، قدر دينه لروبرت بيرنز .

وشعر العقاد والمازنى وشكرى ، وربما كان الأخير أكثر شعراء جماعة الديوان امتيازا ، ناتج من نتائج توترات الثنائية الرومنسية / الكلاسية المحدثة فى حساسيتهم الشعرية . «فمن الحق أن لغتهم لم تعد لغة التقرير الخالص ، لكنها لم تبلغ درجة الغنائية lyricism أو الطاقة الكاملة للإيحاء التى كان على لغة الرومانسيين أن تنميها فيما بعد»[٥١] . وقد لاحظ معاصرو المازنى الحظ العاثر لمسيرته الشعرية التى تمزقت بين مثالين شعريين . وكتب م . ع . (الذى حققت نعمات أحمد فؤاد أنه مصطفى علاوى ، أحد المغمورين)[٥٢] ، فى جريدة السفور ، سنة ١٩١٨ ، أن المازنى «.. ألبس معانى الشعر الافرنجى ثيابا من الألفاظ العربية ، فتكون لذلك أساليبه الخاصة به ، لا شرقية ولا غربية ، لكنها بين بين . ومما يدل على سعة اطلاعه ولطيف مدخله فى تلك الطريقة ، أنك تراه يجمع لك فى قصيدة واحدة بين قول الشريف (الرضى) وشكسبير وابن الرومى وبيرنز ودزموند حتى لا يكون مقلدًا لشاعر بعينه»[٥٣] .

وكتب المازنى فى أخريات حياته ، بعد أن توقف خمسة وعشرين عاما عن كتابة الشعر ، ما قد يعد أفضل خلاصة لمسيرته الشعرية الباكرة . إذ كتب أن شعره :

« .. لا يصور النفس على حقيقتها ولا يعبر عنها تعبيرا صحيحا ، لأن الاقتباس فيه بالقديم من شرق وغربى ، أكثر من الاستمداد من التجريب ».

إن سرقات المازنى الشعرية حالة متطرفة بالقياس إلى ما كان يفعله صديقاه حينئذ ، وهى ، بالتحديد ، امتصاص أمزجة جديدة وأشكال من التعبير ، وتطويع رؤية شعرية جديدة ، وإبداع لغة للشعر معبرة وعاطفية . وبالرغم من أن شعراء الديوان أخفقوا فى التحرر الكامل من الأسلوب الجزل (أو «الفخم») للكلاسية المحدثة ، فقد مهدوا الطريق أمام جماعة أبولو ، فى اتجاه إدراك المفهوم الرومانسى للغة الشعر .

وقد ركزت مجلة أبولو على الاختلاف فى موقف الجماعتين من اللغة الرومانسية الرمزية للشعر ، حيث نشرت ، يونيو ١٩٣٣ ، مقالين فى الموضوع ، أحدهما كتبه شكرى ، والآخر كتبه الشاعر الأحدث م . ع . الهمشرى .

ويخصص شكرى مقاله ، «نقد الطريقة الرمزية وشرح أثرها فى أساليب الشعر ومعانيه»[٥٥] ، لتقدير «الطريقة الرمزية» ، وفيها ، كما يقول : «يرمز للمعنى بما يقاربه .. أو قد يرمز للحالة النفسية بحالة أو صورة تذكر بها» . ومع ذلك ينصح شكرى زملاءه الشعراء بألا يفرطوا فى الاستخدام الرمزى الإيحائى للغة ، الذى يجعل شعرهم مبهما : «نصيحتنا أننا يجب أن نحمى ثقافتنا من أساليب الرمزيين وطريقتهم .. ويجب ألا تحل كلمة بوصفها رمزًا محل كلمة أخرى» . إن إدماج الأفكار والصور قد يؤدى إلى الفوضى . وينبغى أن نحافظ دائما على «الصلة المنطقية» فى القصيدة .

أما مقال الهمشرى ، «عناصر جمال الفكرة فى الأسلوب»[٥٦] فهو ، على عكس مقال شكرى ، دفاع متحمس عن «جمال الإبهام الرمزى» ، الذى لا ينفصل ، كما يقول ، عن أفضل المبدعات الشعرية . فالرمز «يوحى» «حدثا» أو «حالة» أو «انفعالا» . إن له مصاحبات لا يمكن تحديدها تحديدا كاملا ؛ فتعبير أبى شادى «اللهب المقدس» فى قوله :

قد رشفنا منى الحياة بثغر
وارتوينا من اللهيب المقدس

فيه هذا الإبهام الرمزى : «فالكلمتان تحملان الخيال على أجنحة هفهافة إلى واد من أودية الجن ، إلى مدينة سحرية من مدن الخيال ، مدينة الشفق أو الفجر ، أو إلى معبد بوذا (حيث) لهيب الآلهة المقدس ، والمعبد يحيطه الضباب بهالة من الإبهام ، وتضيئه مشاعل الأنبياء» . فالرمز لا يمكن تحديده لأنه يقع «على حدود المعرفة الغامرة» ، وهى بطبيعتها مبهمة . إنها مبهمة لأنها آتية من «المجال الكامن» للعقل ، وتمر خلال اللاوعى ، «قبل أن تنضج فى الوعى (الشعرى) الممتلئ قوة ، واللامحدود» .

ويرى الهمشرى أن المزج بين الحسى والمعنوى وجه آخر لهذا الإبهام الرمزى المحمود . وفى قول تاجور «السكون المشمس» مثل على هذا وكان ينبغى أن يتلو هذه المقالة عن الإبهام الرمزى ثلاث مقالات تعالج :

١ ـ «الإيحاء» ، ٢ ـ «موسيقية الأوزان الشـــعرية» ، ٣ ـ «سحر الكلمات» ؛ على نحو لافت للنظر وهى مقالات ، لسوء الحظ ، لم تكتب أبدا ، أو على الاقل ، فيما أعلم ، لم تنشر فى أى مكان .

ويؤكد أبوشادى أيضا «أهمية الرمز فى الكتابة الشعرية» ؛ فعنده أن «التعبير الرمزى أرفع الأساليب الفنية» ، وهو ما يقابل «الأسلوب التقريرى الخطابى» . ويؤكد أن المزاج الشعرى الجديد مرادف تقريبا «للأساليب الرمزية البعيدة

المرئى»[٥٧] . «فالأسلوب الخطابى (بوصفه مقابلا «للشعر الرمزى») كان واحدا من عوامل التدهور فى الشعر العربى .. لقد شجعنا وسنظل نشجع حالات الكتابة التى يجب أن تضع حدا لهذا النظم الخطابى» ، يعنى ، الشعر التقريرى ، «الذى يكاد أن يكون مقالات صحفية»[٥٨] . والمصدر الذى شكل مفهوم أبى شادى عن الإيحاء بوصفه المزاج الشعرى التام هو محاضرة برادلى A. C. Bradley الافتتاحية فى أكسفورد عن «الشعر لأجل الشعر Poetry for Poetry's Sake» (١٩٠١) ، التى اشتراها من إحدى مكتبات القاهرة وقرأها ١٩٠٩ . وقد قال عنها إنها «غيرت مفهومى الباكر عن الشعر»[٥٩] . وقد ترجم هذه المحاضرة ، وظهرت الترجمة فى الجزء الثانى من كتابه الأول «قطرة من يراع» (١٩١٠)[٦٠] . وكانت هذه الترجمة ، فى الحقيقة ، أول ترجمة إلى العربية لمقال نقدى إنجليزى . يؤكد برادلى فى افتتاحيته «وحدة الشكل والمضمون» فى «شكل ذى مغزى» ، يكون «شعريا صافيا» ؛ «ويمكن أن تسبر درجة الصفاء المتحققة بالدرجة التى نشعر فيها بأنه من العبث أن ننقل تأثير قصيدة أو فقرة فى أى شكل غير شكلها الخاص»[٦١] . ووجهات نظر برادلى ، التى اقتبسها أبوشادى ، تضرب جذور المفهوم الكلاسى المحدث للغة بوصفها رداء للفكر[٦٢] ، متضمنة تفرقة بين المفهوم والإيجاز ، الذى يبلغ حد «الزينة» . وعن مثل هذا التصور يقول برادلى :

يبدو أننا نلاحظ أن الشاعر لديه حق أو حقيقة ــ فلسفية ، أو اجتماعية ــ محدودة أمامه ، وحينئذ ، كما نقول ، يلبسها لغة موزونة ملونة . إن معظم القصائد الجدلية ، أو التعليمية ، أو الساخرة ، هى من هذا النوع إلى حد ما ، أما فى القصائد المبنية على الخيال فإن أى شىء لا يعدو أن يكون مجرد «خيالة» حقيقية ، فهو ليس إلا زينة . و«الشعر الصافى Puer Poetry» هو المقابل لهذا . فالشعر الصافى ليس تزيينا لموضوع جاهز ومحدد بوضوح ؛ إنه ينبثق من الحافز الابداعى لكتلة خيالية مبهمة ، تضغط فى سبيل التطور[٦٣] .

إن القصيدة الصافية تحكم ذاتها ؛ ومحاولة كتابة قصيدة صافية هى ، بمعنى من المعانى ، محاولة لمنح القصيدة الحكم الذاتى الوجودى للأشياء . فالقصيدة تشع جوهر تفردها ؛ ولها ، إذ نستخدم تعبير برادلى ، «تأثير سحرى» ، هو مصدر ما فيها من إيحاء . «هذا التعبير المتفرد ، الذى لا يمكن أن يستبدل به أى تعبير آخر ، مايزال يبدو محاولا التعبير عن شىء وراءه» ــ وراء الشكل والمضمون . وبتعبير آخر ، فإن للقصيدة حكما ذاتيا يشبه ذلك الذى للمركز ، بما للمركز من إمكانات التمدد إلى محيط متردد على عتبة الغياب ، الذى لا صورة له ، للسكون المطلق . وما يقوله الشاعر ، «يبدو مشيرًا إلى ما وراءه ، أو بالأحرى ممتدًا إلى شىء لا نهائى مركز فيه ؛ «إلى كمال شامل (لا يمكن التعبير عنه) بالكلمات الشعرية أو بكلمات من أى نوع ، ولا حتى فى موسيقى أو لون ، ولكن إيحاءه فى معظمه ، إن لم يكن كله ، شعر ؛ وفى هذا الإيحاء ؛ هذا «المعنى» ، يكمن جزء كبير من قيمة الشعر»[٦٤] .

إن الشعر الذى يستكشف إمكانات السكون لابد أن يكون رمزياً . والرنة الغنية للرمز هى امتداده الموحى . وهكذا يكون الرمز هو المقابل للاستخدام التقريرى والبلاغى للغة ؛ لأن الرمز حقيقة وجودية منطوقة وليس تعليقا على حقيقة أو إعادة إنتاج لها . وبهذا المعنى لا تكون اللغة رداء للمعرفة ؛ بل إنها تشيد بنية المعرفة نفسها فى صيغة رمزية دالة . فالرمز تجسيد للسكون فى جسم اللغة .

وقد استقطر كارليل Carlyle ، فى كتاب Sartor Sartus ، الذى ترجم إلى العربية ١٩٢٦[٦٥] ، فى فصل عن الرموز ، مفهوم العلاقة الحميمة بين السكون والرمز والليل فى نظريات الرومانسيين عن لغة الشعر . «فكما أن النحل لا يعمل إلا فى الظلام ، لا يعمل الفكر إلا فى السكون ..» . وهو يعمل عبر «الرموز بوصفها وسيلة»[٦٦] .

فى الرمز كتمان ، وفيه مع ذلك إفشاء ، ومن ثم فإنه إذ يعمل الصمت والحديث معا ، يأتى المغزى مزدوجا[٦٧] .

وهذا ما يعيدنا إلى تحديد كولردج الشهير للرمز بلغة قدرته الموحدة . فهو يقول : إن الرمز : تميزه شفافية الخاص فى الشخصية ، أو العام فى الخاص ، أو الكونى والعام ؛ وفوق كل ذلك بشفافية الخالد فى الوقتى ومن خلاله . إنه دائما يشارك الحقيقة التى يعيدها واضحة ؛ وحين ينطق عن الكل ، يستقر بوصفه جزءاً حيويًا من الوحدة التى يمثلها[٦٨] .

إن الموضوع ، الذات والوجود ، التعالى والعمق ، تلتقى فى الرمز الرومانسى . والرمز يطابق مدلوله عضويا .

وربما كان الهمشرى على حق فى عد التماثل واجهة للغة الرمزية للشعر ؛ لأنها تنشأ عن حافز داخلى لوحدة التجربة . أما اللغة الرمزية للشعر الرومانسى عند أبى شادى فهى أقل حسية ؛ إنها مرادف لما يسميه «التعبير الصوفى» ؛ وهى عبارة ، مبهمة يحتمل أنه استخدمها لتوضيح «الإيحاء» فى مفهومه الجمالى والفلسفى التجريدى عند برادلى .

٣

إن إدراك هذه المفاهيم الجديدة للغة الرمزية للخيال فى الشعر يتشابك ، فى إحكام ، مع عملية التمثل التدريجى لأسلوب الشعر الرومانسى ، الإنجليزى (والفرنسى) . ومن ثم ينبغى الآن أن ندقق النظر فى عملية التمثل هذه ، والنمو الذى زامنها للأسلوب الرومانسى العربى كما تعكسه ترجمات الشعر الإنجليزى . وعلى أية حال ، فسنختار قصيدة شلى «إلى قبرة To a Skylark» ، التى ربما كانت أكثر القصائد الإنجليزية تأثيرا فى

العربية بين الحربين ، مع القصائد المتصلة بها عن رمزية الطير ، مركزًا لعملية التمثل المعقدة ، وبوصفها نقطة تحول . وسوف ننظر إلى التأثير المتبادل والتراث بوصفهما عنصرين جوهريين فى عملية التمثل هذه .

وقد ترجمت قصيدة شلى «إلى قبرة» ، بين ١٩١٣ و١٩٥٠ ، سبع مرات ، وقصيدة كيتس Keats «أنشودة إلى عندليب Ode to a Nightingale» ترجمت مرتين ؛ وقصيدة وردزورث «إلى قبرة» ترجمت فى مجلة أبولو ١٩٣٤[٦٩] . ولم يأت تأثير هذه القصائد ، التى أخذت – كما سيتضح – على أنها تنويعات على موضوع شعرى واحد ، من الترجمات وحدها ، بل أتى أيضا من ظهورها ، مع قصائد وردزورث «التفاحى الأخضر The Green Linnet» و«إلى الوقواق To the Cuckoo» ، مجموعة فى «الكنز الذهبى The Golden Treasury» .

وقد سمعت أغنية شلى فى العربية مبكرًا سنة ١٩١٠ فى قصيدة «العصفور»[٧٠] ، التى كتبها أبو شادى وهو طالب ضمن «قطرة من يراع» (جـ ٢) ، الذى تضمن أيضا بحثه عن شلى[٧١] .

ساكن الأغصان غرد للمنى شعرا وغن
صوتك الصداح سحر يطرد الأحزان عنى
....
ساكن الأغصان غرد صفو مايهوى (الربيع)
واعطنى درسا شهيا ينعش القلب السميع

يخاطب شلى «روحه المرحة» قائلا «فلتعلمنى نصف الفرح الذى لابد أن عقلك يعرفه» . ولكن طائر شلى ، غير طائر أبى شادى ، ليس قابعا بين الأغصان ، ولا هو يغنى أغنية «يهواها الربيع» بخاصة ؛ فهذه نعوت ربما أوحتها القصيدتان التاليتان فى مختارات بالجراف Palgrave ، التى قرأهما أبو شادى حينئذ بوصفهما نصين أصليين فى مدرسة التوفيقية الثانوية : قصيدتا وردزورث «التفاحى الأخضر» و«إلى الوقواق» . فأحد الطائرين «هنالك بين مجموعة أشجار .. يقبع فى نوبات نشوة / ... » ؛ أما الآخر فـ «محبوب الربيع !» إن رغبة شلى أن يتعلم سر الأغنية من الطائر هى عند أبى شادى ، تشير إلى التضمين الرمزى للطائر بوصفه شعارًا للخيال الشعرى .

وفى قصيدة «الهزار»[٧٢] لزكريا إبراهيم ، هناك توليد مشابه لصورة الطائر – مع نعوت أخرى من المحتمل أن تكون من قبرة شيكسبير فى «روميو وجولييت» : «كان صوت القبرة ، بشير الصباح ، لا صوت البلبل : (الفصل الثالث ، المشهد الخامس ، ٦ – ٧) .

ومن الواضح أن اللغة أكثر شفافية من لغة أبى شادى :

يا شاديًا فوق الغصون يضمه الزهر المريع
متنقلا فى الروض تحسبه لخفته جزوع
مازال يدعو الفجر حتى أدبر النجم اللموع
فتلا أناشيد الصباح ليوقظ النور الينيع
هذى الترانيم الحسان كأنها القطر الهموع
فاغمر بهن إن استطعت بلابل السدم الصديع
أدنو إليك فتختفى فكأنك الأمل النزيع
يسرى غناؤك فى الفضاء كأنه نشر يضوع
علم شبيهك يا هزار إجادة النغم البديع

هذا الطائر يشبه فى ترانيمه التى «كأنها القطر» (البيت ٥) قبرة شلى ، التى «ترسل وابلا من ترانيم» . ومثل طائر شلى ، الذى يرتبط «بزهرة» – «افتضتها رياح دافئة ، فبعث عبيرها / بعذوبته المفرطة ، الخور فى هؤلاء اللصوص ذوى الأجنحة الثقيلة» – «يسرى غناؤك فى الفضاء كأنه عطر يضوع» (البيت ٨) . وهو عند شلى كذلك (وربما كان هذا أكثر العناصر أهمية) «يعلم» الشاعر كيف يغنى (البيت ٩) . والبيت السابع يستدعى وقواق وردزورث «كم همت أبحث عنك / فى الغابات والوديان ؛ / وماتزال أملاً ، حبا ؛ نتطلع إليه ولا نراه !» .

ويحمل «عصفور الجنة»[٧٣] عند شكرى ملامح من قبرة شلى أيضا . ففكرة «الفن التلقائى unpremitated art» بوصفه تعبيرًا عفويًا عن الذات ، وهو الدرس الذى يسعى الشاعر إلى تعلمه من الطائر ، تصوغ الصفة الجوهرية لطائر شكرى .

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان
وفى شدوك شعر النفس لازور وبهتان
فلا تعتد بالناس فما فى الخلق إنسان
وجد لى منك بالشعر فإنا فيه إخوان

والخطوة الجديدة فى الأسلوب تحققت فى قصيدة جبران الغنائية القصيرة «الشحرور»[٧٤] ، التى ينتشر شلى فى أنحائها :

ايها الشحرور غرد فالغنا سر الوجود
ليتنى مثلك حر من سجون وقيود

ليتنى مثلك روحا
فى فضا الوادى أطير
أشرب النور مداما
فى كؤوس من أثير

....

ليتنى مثلك فكرا سابحا فوق الهضاب
أسكب الأنغام عفوا بين غاب وسحاب ...

ويسكب طائر الشابى أيضا ، فى «مناجاة عصفور»[٧٥] ، «قلبه المفحم / فى أنغام تفيض بالفن العفوى» .

يا أيها الشادى المغرد ها هنا
ثملا بغبطة قلبه المسرور
متنقلا بين الخمائل تاليا
وحى الربيع الساحر المسحور ...
رتل على سمع الربيع نشيده
واصدح بفيض فؤادك المسجور
وانشد أناشيد الجمال فإنها
روح الوجود وسلوة المقهور

ولكن الشابى لم يعرف الإنجليزية ، برغم افتراض أنه قرأ قصيدتى جبران وشكرى ، ويحتمل أنه قرأ أيضا النسخة الأولى لترجمة على محمود طه الشعرية المبدعة لـ «إلى قبرة»[٧٦] . على أية حال ، ينبغى تأكيد أن الغنائية الواضحة ، والإيحاء ذا الطبيعة الرمزية الملائم لقصيدة شلى ، قد أصبح خلال عشرين عاما من التجريب السابق ، الملمح السائد للقصيدة . إن قراءة قصيدتى جبران والشابى تلفتنا إلى أن شيئا ما قد حدث للغة الشعر العربى ؛ أنها أصبحت تتلاءم والاتجاه الرومانسى ، وأن هذا التلاؤم يدين بالكثير للشعر الرومانسى الإنجليزى (وأيضا ، كما قد تكشف دراسة مشابهة ، للشعر الرومانسى الفرنسى) .

فهذه اللغة الجديدة للشعر أثرت حتى على المزاج قبل ـ الرومانسى الذى كان مسيطرًا على العقاد . وقد انتقد العقاد أقرانه من الشعراء المصريين (جماعة أبولو فى الغالب) لكتابتهم عن هذه الطيور «الأجنبية» ، كالقبرة والبلبل والعندليب . وكان نقده ذا مغزى ؛ لأنه يفترض ، إن صوابا أو خطأ ، أن هؤلاء الشعراء كانوا يكتبون تقليدًا أو ترسمًا لخطى كيتس ، أو شلى ، أو وردزورث[٧٧] . وكان رد المسهمين فى أبولو عنيفًا وفوريًا . فقد نشرت مقالة لـ م . شرف ، وكان عالم تاريخ طبيعى مشهور ، وصديقا لأبى شادى ، معددًا أسماء الطيور التى وصفتها العربية ، واللاتينية ، والإنجليزية ، والفرنسية ، ليثبت «علميا» فى الغالب أن العنادل والقبرات تهاجر إلى «أرض النيل» فى الشتاء[٧٨] . وعلى هذا الأساس فإن هجرة الصور الشعرية التى تتعلق بهذه الطيور تكون ، ضمنا ، طبيعية ومقبولة . وقد قدم أبو شادى النقطة المهمة ، وهى أن الجمال ، و«الجمال العزيز فى ذاته» ، أجنبيا كان أو وطنيا ، ذو جاذبية خاصة فى ذاته للشاعر الرومانسى[٧٩] .

وقد خاطب العقاد الكروان فى ديوان كامل من شعره ، إذ الكروان ، كما يقول ، جزء من الطبيعة المصرية . ولكن مختار الوكيل ، الذى كان هو نفسه أحد الذين ترجموا «إلى قبرة» ترجمة شعرية ، أشار إلى أن «كروانيات العقاد أفراخ قبرة شلى . كما أشار إلى بعض الصور التى يحتمل أن العقاد استعارها من شلى[٨٠] . وما لم يبينه الوكيل هو أن العقاد استعار أيضا لكروانانه ملامح تنتمى إلى تفاحى وردزورث الأخضر ووقواقه[٨١] ، وعندليب كيتس ؛ فكروانه ، على سبيل المثال ، كطائر وردزورث «صوت بلا جسد» :

صوت ولا جثمان
لحن ولا عيدان

ـ وهو يعلم الشاعر سر الأغنية السعيدة :

علمتنى بالأمس سرك كله
سر السعادة فى الوجود الثانى[٨٣]

وهو كطائر كيتس «طائر خالد» ، يغنى فى ليلة صيف «بكل ما فى حنجرته من صفاء» :

حادى الظلام على جناح صاعد
يا أرض أصغى ، يا كواكب شاهدى
لهجت طيور بالضحى وتكفلت
بالليل حنجرة المغنى الخالد !
عاهدت هذا الضيف لست بواهب
سمعى سواك ، فهل تراك معاهدى ؟[٨٤]

إن التعاقبات النصية فى النسخ الثلاث[٨٥] لترجمة على محمود طه لـ «إلى قبرة» هى ، بمعنى من المعانى ، عالم مصغر لنمو طبيعة الشفافية الغنائية لشلى وتصفيتها فى الشعر الرومانسى العربى . وقد نشرت الترجمة الأولى فى السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ . وها هى ترجمة المقطوعتين الأولى والسادسة :

يا أيها الروح جذلانا يغنينا
تحية لك يا صداح وادينا
طوبى لساحر لحن منك ما عرفت
له الصوادح من قبل أفانينا

وهل من الطير من ترتاد صدحته
نواحي الأفق الأعلى فيصغينا
يفيض قلبك ألحانا يسلسلها
من ملهم الفن وحي لا يغادينا

و :

وفي السماء وستر الليل منسدل
على الوجود وسر الليل يطوينا
والأفق صاف لما تعتاد زرقته
سوى سحائب في الظلماء غادينا
يسلسل البدر منها كلما انشعبت
وشائعا من لجين الضوء غالينا
يرمي السموات سيل من أشعتها
يكاد يطفو على أبراجها حينا

Hail to thee, blithe Spirit!
   Bird thou never wert,
That from heaven or near it
   Pourest thy fell heart
In profuse strains of unpremeditated art.

All the earth and air
   With thy voice is loud,
As, when night is bare,
   From one lonely cloud
The moon rains out her beams, and Heaven is overflow'd.

إن ترجمة علي محمود طه للمقطوعتين يستدعي إلى الذهن أسلوب قصيدة لأحمد شوقي ونغمتها يخاطب فيها الشاعر الكلاسي المحدث طائرًا سمعه يغني في واد قرب قرطبة ، في وقت ما خلال سنوات نفية الخمس في إسبانيا . وافتتاحية قصيدته :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا
نشجى لواديك أم نأسى لوادينا
ماذا تقص علينا غير أن يدًا
قصت جناحك جالت في حواشينا
كل رمتــــه النوى ! ريش الفراق لنا
سهما ، وسل عليك البين سكينا ...
لم تأل ماءك تحنانًا ولا ظمأ
ولا ادكارا ولا شجوا أفانينا[٨٦]

وقصيدة شوقي ترسم خطى القصيدة الشهيرة لأحمد بن عبدالله بن زيدون ، الشاعر الأندلسي (١٠٠٣ - ٧١) ، في لغتها وموسيقاها ؛ وهذه الأبيات مثال منها :

أضحى التنائي بديلا من تدانينا
وناب عن طيب لقيانا تجافينا ...

كأننا لم نبت والوصل ثالثنا
والسعد قد غض من أجفان واشينا
سران في خاطر . الظلماء يكتمنا
حتى يكاد لسان الصبح يفشينا ...
لم نجف أفق جمال أنت كوكبه
سالين عنه ولم نهجره قالينا[٨٧]

وقد نم مزاج الحنين إلى الماضي في قصيدة ابن زيدون على معارضة شوقي لها . وبالرغم من أن قصيدة شوقي قصرت عن الدقة البنائية للقصيدة الأندلسية ، فقد نجح شوقي ، في الأبيات الافتتاحية بخاصة ، في ترسم خطى ما أسماه ناشر ديوان ابن زيدون «السحر اللفظي» ، أو جلال الوضوح الغنائي .

وقد كانت قصيدة شوقي ، التي نشرتها السياسة الأسبوعية[٨٨] قبل سبعة أسابيع فقط من نشر ترجمة طه الأولى لقصيدة شلي في الصحيفة نفسها ، وقصيدة ابن زيدون أساسًا ، فيما يبدو ، في واعية طه حين نظم قصيدته . ويتضح ، من المقطوعتين المذكورتين آنفا ، أنه يدين للشاعرين الكلاسي المحدث والأندلسي ، بمقدار دينه لشلي . فالطائر الذي يخاطبه ، على سبيل المثال : «تحية لك يا صداح وادينا» ذو جذرين : أحدهما عند شلي «تحية لك ، أيها الروح المرح !» والآخر عند شوقي «نشجى لواديك أم نأسى لوادينا» . والبيت الأول من المقطوعة الخامسة «وفي السماء .. وسر الليل يطوينا» أكثر من أن يكون مجرد اتكاء على قول ابن زيدون «سران في خاطر الظلماء يكتمنا» . إن اقتراب لغة قصيدة طه ونغمتها وإيقاعها من المثالين المتقدمين يقلل ، إلى حد ما ، من جدة صور شلي .

وقد قدم علي محمود طه في «أرواح شاردة» ترجمة جديدة تماما للمقطوعتين الأولى والخامسة :

يا أيها الروح يهفو حوله الفرح
تحيــــة أيهذا الصـــــادح المرح
من أمة الطير هذا اللحن ما سمعت
بمثله الأرض ، لا روض ولا صدح
أنت الذي من سماء الروح منهله
خمر آلهية لم تحوها قدح
بفيض قلبك ألحانا يسلسلها
فن طليق من الوجدان منسرح

و :

هذي السماء بموسيقاك مائجة
والأرض يغمرها من صوتك الطرب

وصفحة الليل أصفى ما تكون سوى
غمامة خلفتها وحدها السحب
وقد بدا القمر الوضاح يمطرها
إرسال ضوء على الآفاق تنسكب
يرمى السماوات سيل من أشعتها
تكاد تسبح فى طوفانه الشهب

من الواضح أن طه قدم هذه النسخة الجديدة يمحو أثر قصيدتى شوقى وابن زيدون ، وليحقق من أسلوب شلى ما لم تبلغه النسخة الأولى . وترتب على هذا ، أن ازدادت صوره قربا من صور شلى . فى النسخة الأخيرة امتزجت الصفتان الجوهريتان للطائر ، بوصفه « روحا مرحا » يغنى أغنية « عفوية » مليئة بالمرح ، فى وضوح يفوق ما كانتا عليه فى الصياغة التقليدية لنسخة ١٩٢٦ .

هذه التعاقبات النصية ، وهى أساساً إعادة صياغة للرؤية الشعرية نفسها ، لا ينبغى أن تجعل التواصل الداخلى بين شوقى وعلى محمود طه مبهماً . إن الشاعر الأحدث ، خلف رومانسى ، فى كثير من الوجوه ، للشاعر الكلاسى المحدث الأسبق عهدا . فلقد أظهر طه فروض التكريم لشوقى فى مقال بمجلة أبولو فى ديسمبر ١٩٣٢ ، وأبدى حزنه على أن شوقى لم يكتب شعر الوجدان ، ولكنه أضاف على الفور: « إننا نريده أن يغير مزاجه الشعرى ويبدأ من حيث بدأنا نحن ، ناسين أننا بدأنا من حيث انتهى هو ! »[٨٩] . إن ترجمة طه لقصيدة شلى « إلى قبرة » ، ومراجعاته المركزة للنص ، تعكس ، حقا ، هذا التواصل .

وأعمق من هذا المظهر الخاص للتواصل هناك التراث الغنى لرمزية الطير فى الشعر العربى ، الذى تضرب قصيدة شوقى نفسها بجذورها فيه ، تعد قصيدة طه ، بمعنى من المعانى ، توجيهاً رومانسياً لها . وعلى سبيل المثال ، فإن نغمة الحنين فى مطلع قصيدة شوقى (ثم ، بالتالى ، فى قصيدة على محمود طه) تستدعى بطريق غير مباشر مثل هذه النغمة فى قصيدة عبدالرحمن البرعى التى تعبر عن شوقه إلى أرض النبى :

فيا حمامات وادى البان شجوك فى
ظل الأراك شجانى يا حمامات[٩٠]

والتراث متعدد الألوان،ولهذا فإن فى التركيز على مثل واحد للمزاوجة الداخلية للتأثير والتراث فى صنع الرمز الرومانسى العربى للطائر لجرأة تفوق جمع النماذج المتصلة بالتواصل والفروق الشعرية الدقيقة لهذا الرمز فى الشعر العربى الكلاسى . والمقطوعتان التاليتان من قصيدة « اليمامة » ، وهى قصيدة قصيرة لشاعر من جماعة أبولو هو الهمشرى ، هما النموذج الذى سأختاره :

رددى فى السكون ذكرى الهديل
وتغنى يا شهرزاد النخيل
أى ذكرى تشجيك أى خيال
راح يضنيك من فراق خليل
كثرت حولك الأقاويل حتى
أصبح الروض بين قال وقيل
لست أدعوك غير روح مروع
لاذ بالنخل خيفة من رحيل

....

ضمخ الصمت من شذا الحلفاء
والأريج الشمسى ملء الجواء
وزهور اليقطين تسكب فيضا
من لهيب ومن غطيط غناء
كمقاصير جنة نزلتها
فئة تستريح غب عناء
عبرت موطن الهديل وجاءت
بالذكى الساجى من الأنباء[٩٢]

ولقد كان صالح جودت ، الصديق الحميم للهمشرى ، على حق جزئيا فحسب فى قوله إن القصيدة كتبت تحت تأثير قصيدتى شلى ووردزورث عن القبرة ، وقصيدة كيتس « أنشودة لعندليب »[٩٣] ؛ فلا يمكن أن يخطئ المرء الأصداء البعيدة لهذه القصائد فى وصف الطائر بأنه « روح »،وفى تصوير المدركات الحسية المتماثلة فى المقطوعة الثانية ، التى تنتسب إلى كيتس . بل إن بوسع المرء أن يستعيد قصائد أخرى للهمشرى تظهر كيف أن هذه القصائد التى ذكرها جودت قد شكلت جانبا من إدراك الهمشرى للطائر . وعلى سبيل المثال ، فإن هذه الصور :

يسمو ويهوى فى السما غردًا
كشرارة طارت من القبس
أو سهم رام راح عن قوس
أو حلم صب فى هوى الأمس

ـ من قصيدة « المغرد »[٩٤] ـ أوحى بها بوضوح قول شلى : « إلى أعلى فأعلى / تنطلقين من الأرض ، / كسحابة من نار ، / تضربين بجناحيك الزرقة العميقة » ، و« تنطلقين فى مضاء سهم / من سهام هذا الفضاء الفضى » ، و« أنت كعذراء كريمة المحتد /

فى برج قصر ، / تختلس ساعة / لتواسى روحها المثقلة بالهوى .. » . وتربط علاقة بعيدة قوله :

وصفت على كل الغصون سحابة
وزكا الغصين وفتح النـوار
وتهلل الـزرزور فى أوراقـها
وزها السياج وفاحت الأعطار[95]

يقول كيتس : «لا أستطيع أن أدرك أى زهور تلك التى عند قدمى ، / ولا أى عرف رقيق ذلك الذى يلف الغصون .. »[96] .

فالهمشرى ، كما يلاحظ جودت ، تمثل بوضوح بعض العناصر الإنجليزية فى التصوير فى قصائده المختلفة عن الطيور . ومع ذلك ، فإننا إذا عدنا إلى القصيدة موضوع المناقشة ، وجدنا أن القوة الشعرية فى رمزية «اليمامة» تأتى من منبع تراثى هو ، على التحديد ، الأسطورة التى تفسر الهديل الحزين للحمامة . فمنذ أن مات إلفها (أو أخوها) فى أزمان لا يمكن تذكرها بعد الطوفان ، ظلت الحمامة تنوح عليه وتهدل بأغنيتها الحزينة تذكره . ويشير المعرى إلى هذه الأسطورة فى قوله :

أبنات الهديل أسعدن أو عد
ن قليل العزاء بالإسعاد
ما نسيتن هالكًا فى الأوان الـ
ـخال أودى من قبل هلك إياد[97]

وقبل ذلك ، يتفجع متمم بن نويرة ، فى قصيدة جاهلية ، على موت أخيه فى لغة الأسطورة :

إذا رقأت عيناى ذكرنى به
حمام تنادى فى الغصون وقوع
دعون هديلاً فاحتزنت لمالك
وفى الصدر من وجد عليه دموع[98]

ويصبح «موطن الهديل» فى قصيدة الهمشرى أرضًا أسطورية شعرية تسكنها الجنيات a mythopoetic fairyland ، هى الحقيقة الشعرية التى تنبع منها الأغنية .

والملمح الخاص للغة نسخ ترجمة طه لـ «إلى قبرة» ، الذى أغفلته عن عمد فى التحليل السابق ، هو اللغة الصوفية الباطنية ، مثل :

وهل من الطير من ترتاد صدحته
نواحى الأفق الأعلى فيصغينا

فى نسخة ١٩٢٦ وقد تغير البيت كله فى نسخة ١٩٤١ ؛ ولكن اللغة الصوفية تأكدت فى الصياغة الجديدة عما كانت عليه فى الأولى .

أنت الذى من سماء الروح منهله
خمر إلهية لم تحوها قدح

والبيت الرابع من المقطوعة الثالثة فى كلتا النسختين :

كأنما أنت جذلانا تراوحنا
روح من الملأ القدسى نورانى

ـ يعيد إنتاج عبارة ابتذلها التداول Cleche فى النثر والشعر الصوفيين . وهكذا ، فإن القبرة ارتبطت برمزية الطائر ـ الروح التى يمثلها المثل المعروف لها فى قصيدة ابن سينا :

هبطت إليك من المحل الأرفع
ورقاء ذات تدلل وتمنع

وعلى أية حال ، فالطائر رمز متداول فى الشعر الصوفى الإسلامى . وها هما مثالان من شعر النابلسى :

بدت الحقيقة من خلال ستورها
واستأنست من بعد طول نفورها
وشدت على عيدانها أطيارها
فاسمع معى منها غناء طيورها
وانظر لبلبلها يغرد مطربا
فى روح هذا الكون مع شحرورها[99]

هيكلى سام سلم الشبح
طاهر الذيل نظيف القدح
هذه دولتنا قد حضرت
دولة العز وكنز الفرح
روضة زهرتها فائحة
فانتشق نفحتها وانصلح
وتنصت لغنا بلبلها
وعلى المطرب لا تقترح[100]

إن تحول علم الوجود الصوفى فى لغة المفهوم الرومانسى للخيال المبدع إلى الباطنية الجمالية للوعى الشعرى الرومانسى ، يفسر ... هذا التقارب الحميم بين لغة الشعر الصوفى الإسلامى والشعر الرومانسى العربى . إن تعبيرات الشعر الصوفى ، وقد

انقطعت عن مغزاها الثابت وأعيدت صياغتها جماليا ونفسياء لتعبر عن الحقائق الشعرية للعقل الرومانسى المبدع ، تشكل أكثر العناصر أهمية فى لغة الشعر الرومانسى العربى .

ولم تكن اللغة الصوفية مقصورة على الشعراء المسلمين ؛ فقد استخدمها المهاجرون المسيحيون استخداما واسعا ؛ وإليهم يعود ، حقا ، بلوغها درجة التحول الجمالى والشفافية الشعرية التى جعلتها جزءاً من لغة الشعر الرومانسى العربى . فقصيدة جبران «صمتى إنشاد» على سبيل المثال :

سكونى إنشاد وجوعى تخمة
وفى عطشى ماء وفى صحوى سكر
وفى لوعتى عرس وفى غربتى لقا
وفى باطنى كشف وفى مظهرى ستر

– محاولة واضحة لمباراة ابن الفارض :

وأشهدت غيبى إذ بدت فوجدتنى
هنالك إياها بجلوة خلوتى
وعانقت ما شاهدت فى محو شاهدى
بمشهدة للصحو من بعد سكرتى(١٠١)

وقد وجد كل من نادرة حداد ، وإيليا أبوماضى ، ورشيد أيوب ، ونسيب عريضة بخاصة ، فى الشعر الصوفى نبعا للإلهام . وخصصت نازك الملائكة ، آخر الرومانسيين العرب المشهورين ، قسما كاملا فى كتابها عن على محمود طه للعلاقة بين رؤيته الشعرية ولغة الصوفية(١٠٣) . وهى تبين عناصر العبارة الصوفية فى ترجمته لـ «إلى قبرة» ، التى لا تناقشها ، وكيف تمثلها فى بناء رؤيته الرومانسية وفى لغته .

إن هذا الاقتراب الحميم والحيوى من لغة التراث الصوفى هو الذى منح الشعر الرومانسى العربى منحنيات ونغمات تميزه عند مقارنته بالشعر الرومانسى الإنجليزى . والصوفية ، فى العربية ، ليست سرية ؛ بل هى تراث حى . ولغة الصوفية استمدت من لغة القرآن خلال تاريخ طويل من التأويلات الصوفية والروحية . إن المكانة التى يحتلها القرآن فى تاريخ الأدب العربى مكانة لا مبالغة فى تقديرها ؛ فهو مصدر روحى وأدبى فى وقت معا . ومن الوجهة الأدبية الخالصة ، فهو أعظم أثر «كلاسى» فى العربية . لكنه فى الوقت نفسه أعظم معجزة دينية فى الإسلام ، حدث أيضا أنها كانت معجزة لغوية . إن مكانة كلمة الله فى الإسلام كمكانة السيد المسيح فى المسيحية ، «فأسلوب القرآن هو اللغة العربية التى لا يمكن فصلها حين تتحدث بلغة الدين عن القرآن ، كما لا يمكن فصل جسد المسيح عن المسيح نفسه»(١٠٤) . هذا التطابق فى اللغة بين الأدبى والدينى فريد ، ولم يحقق أبدا فى طبع لغة الشعر العربى بطابعه الخاص .

٤

وموسيقى الشعر جزء عضوى من لغة الشعر . وقد يمكن وصفها بأنها المجال المطلق للقصيدة . وكان من الضرورى أن يصحب اللغة الرمزية للشعر الرومانسى ، بما فيها من عاطفية وإيحاء ، مفهوم لموسيقى عاطفية للشعر ، مناسبة للمشاركة الرمزية وموحية بها . «فمع الحركة الرومانسية أخذ ينمو مفهوم أن الصوت الصادق للمشاعر لا يمكن التنبؤ بإيقاعه أو بتنظيمه»(١٠٥) . إن الموسيقى ، كما سيتضح ، تتبع منحنيات النمو العاطفى . والعضوى للقصيدة أكثر مما يمكن أن يوفره القياس الصارم للتيار الرئيسى للأشكال الموسيقية الكلاسية والكلاسية المحدثة . فالشاعر الرومانسى «لم يتق إلى النغمة المرتجلة ، ولكن إلى شئ يشير إلى الإحساس بالتناغم ؛ شئ مثل لهجة الإحساس نفسه»(١٠٦) . فالموسيقى الرومانسية فى الشعر هى اللهجة التى تنبئ بالصوت الصادق للإحساس . وحين تكون ناجحة ، تبلغ القصيدة الرومانسية كمالاً غنائيا ذا طبيعة عضوية يوحد القصيدة موسيقيا ، وحدة تتولد من البيت المفرد بل من القصيدة بوصفها كلا . فالوزن ليس زخرفة إضافية لتزيين المعنى ؛ لكنه كما وصفه المازنى ، «الجسد الضرورى الذى لا غنى عنه» للشعر(١٠٧) . وباختصار ، فعند الرومانسيين لا يمكن الكشف عن المنحنيات الكاملة العضوية والعاطفية لنمو نمط القصيدة أو تقديرها إلا إذا أخذت القصيدة بوصفها كلا صوراً وموسيقى ، شكلاً ومضمونا .

فكرة الكلية الغنائية هذه هى التى أدت بالرومانسيين العرب إلى اكتشاف شكل السوناتا . وقد تجاهل كل دارسى الشعر الرومانسى العربى ، فيما أعلم ، تقديم هذا الشكل الشعرى الأوربى بالتحديد . ثم جاء هذا الكشف وتطور عبر التأثير الإنجليزى (والشيكسبيرى ، بخاصة) . فقد نشر أبوشادى ، فى مارس ١٩٢٨(١٠٨) ، مقالا من جزئين عن سوناتات شيكسبير . وبالرغم من استخدامه كلمة «أناشيد» فى العنوان بوصفها معادلاً عربياً لـ «Sonnets» ، فقد استخدم فى المقال نفسه سوناتات أيضا (والمفرد سوناتا أو سونات) ، وأدخل ، بهذا ، مصطلحا عروضيا جديدا فى العربية سوف يستخدمه كتاب السوناتا بعد ذلك . والتركيز على سوناتات شيكسبير نفسها أقل من التركيز على إمكان اقتباس الشكل فى العربية ؛ إذ يذكر ، «أن موسيقى هذه السوناتات ينبغى أن تدرس وأن نحاول تقليدها فى لغتنا» . وينتهى المقال بمثال عملى على «سوناتا عربية على النمط الشيكسبيرى» بعنوان «الصدى» :

يا حياة (الحب) كيف الحياه

بعد ما ضاعت عهود الحبيب ؟
ما جمال الصوت يحكى صداه
لا ولا الطب ظنون الطبيب !
إنما الذكرى لمثلى عذاب
تشبه النوح بليل بهيم
مثلما حن لماضى الشباب
دائم الجد مسن سقيم !
هكذا الطائر لما بكى
ما فاته حس بآتى (الربيع)
لكنما قلبى إذا ما اشتكى
يشكو كمسجون بحصن منيع !
ما خيال (الحب) وهو البعيد
إلا تباريح الفؤاد العميد !

ونشر أبوشادى ، فى أبريل ١٩٢٨ ، سوناتاه الثانيه «نور الجحيم» :

إذا كنت أبكى لعسف الحياه
فهيهات أبكى لقلبى الحزين !
لكننى أشجى لمن قد شجاه
من عيشه طول العذاب الدفين
لقد ذقت صرفا ضروب الألم
فصارت لنفسى كبعض النعم !
فإن كان بى حليف النغم
فيا ربما النور بعض الجحيم !
على أننى زاهد فى سرورى
فقد خلق القلب معنى السرور
وحول من صبره فى شعورى
تعسة نفسى وفىّ الحبور !
فرجعها فى بكائى غناء
يعزى الورى وحجبت الشقاء

ويشير مزج البحور فى السوناتا الثانية إلى تجربة أبى شادى الثانية فى العروض التى ستناقش فيما بعد .

والمحاولة الرومانسية التالية ، والأخيرة ، لاقتباس شكل السوناتا فى العربية كانت سنة ١٩٤٤ فى كتاب مصطفى طه حبيب وسلامة حماد عن شيكسبير[١١٠] . وقد تضمن الكتاب ترجمة ست سوناتات : أربع منها شعرا : (رقم ٦٠) «كما تتجه كل الأمواج إلى الشاطئ المفروش بالحصى» :

(Like all the waves make towards the pebbled shore)

(رقم ١٣٨) «حين تقسم حبيبتى أن الصدق طينتها»

(When my love swears that she is made of truth)

(رقم ٢٩) «حين يخزينى الحظ وعيون الرجال»

(When in disgrace with Fortune and men's eyes)

(رقم ١٤٦) «الروح المسكينة مركز أرضى الخاطئة»[١١١]

(Poor soul the centre | of my sinful earth

ـ واثنتان نثرا :

(رقم ١٨) «أيمكن أن أقارنك بيوم صيفى»

(Shall I Compare thee to a summer's day ?)

(رقم ٥٧) «أن أكون عبدك لا أقوم إلا على رعايتك»[١١٢]

(Being your slave what should I do but tend)

ويذكر الكتاب فى هامش على صفحة ١٤٨ أن الترجمات الشعرية لتوفيق أحمد البكرى . والبكرى ، وهو شاعر أضأل من شعراء هذه الفترة ، كان سودانيا ، هاجر إلى مصر ١٩٢٩ لأسباب تتعلق بالسياسة والتعليم . وتعرض ترجمته بعض قوة النص الكلاسى المحدث وتنظيمه . وقد تكون ترجمته للسوناتا رقم ٦٠ ، تحت عنوان «ثورة» ، مثلا كافيا على هذه التجربة لجعل هذا الشكل ملائما فى العربية :

كالموج هـادرة ومقبلة
أيامنا للشاطئ الصخرى
متزاحمات فى تقدمها
متفاوتات الطول والقصر
تدنو مزمجرة لغايتها
والموت فى أذيالها يجرى
واليوم يجرى ثم يعقبه
يوم يحل بساحة الذكر
والومضة الأولى التى طلعت
فى ظلمة الديجور والغلس
بلغ الكمال بها قصيرها
نورا يفيض كشعلة الشمس
فإذا الكسوف أناخ مكتئبا
أورى بنور الشمس والقبس
يعطى الزمان اليوم منته
ويرد ما أعطاه بالأمس
إن الشباب وحسن طلعته
يذوى مع الأيام والزمن
ولكم جبين فاتن طمست
منه الغضون معالم الفتن

فاهنأ حبيب القلب مبتهجا
بالكون فى إشراقة الحسن
ونمل ساعات الحياة لما
بعد الحياة لنا سوى الكفن
إلى وشعرى العبقرى وما
أبدعته من خالد النظم
كالمعبد المفتون مبتهلا
يتلو عليك روائع الكلم

ومن الواضح أن هذه ليست محاولة لإنتاج ترجمة عربية أمينة للسوناتا. إنها اقتباس ؛ محاولة لكتابة «سوناتا عربية» اعتمادا على سوناتا شيكسبير. وما ينبغى أن نسأل عنه ليس الحرية الشاملة التى أباحها لنفسه، بل بعض التفاصيل التى يحتمل أن تكون ناتجة عن فهم غير كاف للنص الإنجليزى. وعلى سبيل المثال، فإن عجزه عن فهم «Nativity» (التى نقلها إلى «الومضة») بوصفها فكرة تجريدية تستخدم اسم ذات «للطفل حديث الولادة» تنعكس فى نسخته المشوشة للرباعية الثانية كلها. والأصل فى عضويته النشطة كالتالى :

Nativity, once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crown'd,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time, that gave, doth now his gift confound.

فالميلاد، بهذا المعنى، لا يرتبط بـ «التقدم إلى الرشد» فحسب ؛ بل أيضا بـ «أوقات الخسوف المعقوف crooked eclipses» ؛ لأن بها أيضا المصاحبات الفلكية لعلامة الميلاد.

ولا يثير نظام إيقاعه، القائم على ثلاث رباعيات يتبعها بيتان، تتحد قوافى أبيات كل منها، أى مشاكل خاصة بقدر ما تتعلق المشكلات بالاقتباس. فى الإنجليزية، قد تبدو الرباعية الموحدة القافية غير طبيعية ورتيبة ؛ أما فى العربية، حيث القافية الموحدة والعدد المنتظم للتفعيلات فى كل الأبيات هما العنصران الأساسيان لعروض القصيدة التقليدية، فإن هذا مقبول بالتأكيد. ليس هذا حكما على القيمة الشعرية لسوناتات أبى شادى والبكرى. فمن ناحية المبدأ، أؤمن أنهما كانا على الطريق القويم. وحقيقة أنهما أنتجا قصائد من نوع مريب ! مشكلة مختلفة ليس لها علاقة، أو ليس لها علاقة مباشرة على الأقل، بطريقتيهما فى الاقتباس. فلا سبيل إلى إنتاج أربعة عشر بيتا خماسية التفاعيل فى العربية[113].

ومن الضرورى أن يوجد شكل ما من التكيف داخل الأنماط الكمية للتفاعيل فى العربية لجعل مثل هذا الشكل يتأقلم.

وكان أبوشادى، فى المقال السابق ذكره، على وعى بهذه المشكلة، وحث معاصريه (خصوصا «الذين يعرفون الإيطالية») أن يدرسوا السوناتات الإيطالية الأصلية، وان يكتبوا عنها فى العربية، «لأن عروضها أقرب إلى ذوقنا». والسوناتا الإنجليزية تطورت عن السوناتا الإيطالية ؛ وقد تأمل أبوشادى فكرة «سوناتا عربية» تتطور عن النماذج الأوربية.

«تتجه السوناتا شكلا إلى أن تتضمن موقفا خاصا، شخصيا للغاية، عادة ما يكون مربكا بعض الشىء أو تعبديا إزاء التجربة»[114]. إنها كافية بمعنى من المعانى لتجسيد التأكيدات الرومانسية على الإحساس. وحيث إن السوناتا ليست أربعة عشر سطرًا فحسب، بل بنية عضوية، فهى شكل ملائم للكلية الغنائية المشيدة، التى طمح الرومانسيون إلى تحقيقها. وربما كان من سوء الحظ أن الرومانسيين العرب لم يجربوا فى هذا الشكل الغنى المعقد الصعب فى اتساع وجدية. إن الاندفاع إلى المخالفة، وتحرير المنعطفات العاطفية فى القصيدة، فى رد فعل إزاء الأشكال التقليدية الصارمة التى سيطرت على الشعر العربى لقرون عدة، كانت تعمل فى اللاوعى ضد تبنى شكل محكم ونقى كالسوناتا.

فالاتجاه كان إلى مزيد من الحرية. وكان أبوشادى، مرة أخرى، هو المجرب الرائد فى هذا المجال. وتجربته الأخرى، فى «البحور الممتزجة» والعدد غير المنتظم للتفعيلات فى الأبيات، كانت محاولة لإعطاء القصيدة الرومانسية (بوصفها كلا) بناء عروضيا ودراميا يفوق ما تسمح به الأشكال النقية المنتظمة unmixed regular forms[115]. وقد أخذ الشعراء الأحدث سنا من أبى شادى فى تهذيب هذه التجربة تدريجيا، حتى أثبتت، بعد عقدين، أنها ذات قيمة باقية للشعر الرومانسى المتأخر وشعر ما بعد الرومانسية. وتجربته الأولى فى هذا الإطار العروضى الجديد، تتمثل فى قصيدة بعنوان «الفنان»، كانت قد كتبت فى ١٩٢٦ ونشرت بعد ذلك بعام فى «الشفق الباكى»[116]. وها هى الأبيات الأربعة الأولى من القصيدة :

تفتش عن لب الوجود معبّرا عن الفكرة العظمى به لألباء
تترجم أسمى معانى البقاء
وتثبت بالفن سر الحياة
وكل معنى يرف لديك فى الفن حى

وبناؤها العروضى كالتالى :

(V مقطع قصير ؛ _ = مقطع طويل ؛ = وقفه (تشطير))

---V/ V-V/---V/--V//-V-V/V V/---V/ V-V/ من الطويل المعتاد ثمانى تفعيلات

٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

/--V / --V / --V / V - V/ مجوزء المقتضب

٤ ٣ ٢ ١

/--V / --V / --V / V -V / مجزوء المقتضب

٤ ٣ ٢ ١

/--V - / -V - V / V - V -/ -V -V / مجتث معتاد

٤ ٣ ٢ ١

ومع ذلك يقدم البيت الثامن وزنًا رابعًا ، يتكرر ويزدوج ليتنج وزن البسيط المعتاد ذا التفعيلات الثمانى ؛ وكذلك البيت الثانى عشر :

/ V _ V _ / _ V _ / -- V - / VV - / مجزوء البسيط

١ ٢ ٣ ٤

لقد خلط أبوشادى بحوره ، لكنه أخفق فى صنع نموذج منها . إن التوافق الموسيقى بين البحور المختلفة الذى يقف هو خلفه لا يفترض إطارًا ، لأن الحركة ، أساسًا ، من «مفتاح» إلى آخر ــ الحركة التى يفترض أن العاطفة المعبر عنها هى التى تمليها ــ لا يحكمها أى إطار من التنظيم الإيقاعى .

وليس من الصعب أن نقص أثر المصادر الإنجليزية لتجارب أبى شادى العروضية . إن عندى تحفظات قوية على اقتراح موريه Moreh بأن أبا شادى كان متأثرا فى هذه التجارب بكتاب هاريت مونرو Harriet Monroe «شعراء وفنهم Poets and their Art»[١١٧] . إن أبا شادى يذكر الآنسة مونرو ، حقا ، فى إحدى افتتاحياته لمجلة أبولو (١٩٣٣)[١١٨] . لكن اعتراضى الأساسى هو أن أبا شادى لم يبد أى اهتمام بتصويرية إزرا باوند Ezra Pound's Imagism التى اهتمت بها مونرو اهتمامًا خاصًا ، بل لم يكتب أى قصيدة بإلهام من هذه الحركة . فأبوشادى يعنى دائما بالشعر الحر free verse ، وفيه (١) بحور ممتزجة ، (٢) مع عدد غير منتظم من التفعيلات فى الأبيات . وتكنيك باوند أكثر تعقيدًا من مجرد مزج البحور .. أما مصادر أبى شادى فى مزج البحور والمخالفات العروضية الأخرى ، فينبغى أن نبحث عنها فى مكان آخر .

الأكثر احتمالا أن تكون هذه المصادر : (١) دراسة الشعر The Study of Poetry لبلاكوود وأوزبورن R. L. Blackwood and A. R. Osborn[١١٩] . وقد أشار أبوشادى إلى هذا الكتاب ؛ وهو مرجع فى العروض الإنجليزى ، موضوع لطلاب المدارس الثانوية ، سنة ١٩٢٧[١٢٠] ؛ (٢) Orthometry : معالجات لفن النظم وتقنيات الشعر (١٨٨٣) لبراور R. F. Brewer[١٢١] ، الذى ذكره فى مختتم مختارات من شعره نشرت ١٩٢٩[١٢٢] . ولبلاكوود وأوزبورن قسم صغير عن «مزج الإيقاعات» :

إن تعاقب أبيات تتكون من تفعيلات من النوع نفسه خليقة بأن تصبح مملة ... ويمكن الحصول على تنوع أعظم فى النغم بضم تفعيلات من كل إيقاع . وضم تفعيلات الإيقاعات المختلفة هذا معتاد بخاصة فى البحر الإيامبى iambic ، حيث تقوم تفعيلة التروكيه trochee (تفعيلة من مقطع طويل يتبعه مقطع قصير) مقام البحر الإيامبى المنتظم[١٢٣] .

وكتاب بلاكوود وأوزبورن موضوع لطلبة المدارس الثانوية . وهو لا يتعدى تقديم وصف عام للملامح الأساسية للعروض الإنجليزى . أما كتاب براور فهو أعلى ثقافة وأكثر تفصيلا ؛ ومن المحتمل أن يكون المصدر الأولى لأبى شادى فى التجريب فى الأوزان .

وتظهر الإشارة إليه فى «المنتخب» أنه كان يقرؤه فى فترة التجارب الباكرة ؛ فالمنتخب يحوى فصلاً طويلاً موفور الأمثلة على «مزج البحور»[١٢٤] . يقول براور إن «الشعراء» :

ليسوا فى حاجة إلى أن يستعبدوا أنفسهم للأحكام العروضية . إن عروس الشعر قد تحلق عاليا بجناح ثابت ثم تنقض فى جلال ، أو تحوم حول الأرض المنخفضة فى متاهات غريبة ؛ لكن تحركاتها يجب أن تكون دائما إيقاعية ، وأن يكون كل ما تنطق به موسيقيا . والصعوبات اللغوية ، و«القيود المغرية للعذوبة المتصلة» ، تحثها على تبنى كل تنوع ممكن فى الوزن ، يضفى الحرية على الحركة ، ويتخلص من رتابة التنظيم[١٢٥] .

والتخلص من رتابة التنظيم يكون عن طريقين : (أ) استخدام البحور (ب) وتغيير عدد التفعيلات . فأولا : الأوزان الطويلة والقصيرة (تمتزج) فى تعقد رائع ، بالاضافة إلى

السلسلة المناسبة من الإيقاعات . ويضيف التأثير الموحد فى الغالب إلى اتساق الإيقاع غنى التناغم(١٢٦) .

ويقدم براور عدداً من الأمثلة المستقاة من لنجفلو ، وتنيسون ، وشلى ، وميلتون ، ودرايدن ، على التعاقب المنتظم (للإيامبى والتروكيك وهو معكوس الإيامبى) كما فى قصيدة «حين تحطم المصباح When the Lamp is Shattered» لشلى ، مثلا) ، والمزج غير المنتظم للأوزان (كما عند ميلتون فى Il Penseroso, l'Allegro) وثانيا : مركب من الأنواع الشعرية نفسها مصنوع من تلك التى تختلف فى عدد تفعيلاتها ، كما فى الأمثلة المقدمة ، حيث تدل الأرقام على عدد التفعيلات فى كل سطر شعرى .

ويكفى هنا لبلوغ الفكرة أن نسوق مثالاً واحداً من أمثلة براور .

In realms long held beneath a tyrant's sway,
Lo! Freedom hath again appear'd:
In this auspicious day
Her glorious ensign floats, and high in Spain is rear'd.

ويسوق براور أمثلة أخرى على مجموعات مماثلة فى بحور أخرى .

ويعلق براور ، بأن التغيير فى كل هذه الأشكال صنع بدقة ليلائم بين الشعر والعواطف» . وفى «كل» مجموعة ينبغى أن توجد خطة لإنتاج تأثير ما ؛ وتقديم مجموعة بلا أى تخطيط علامة على اللامبالاة أو فقدان الصبر والحيلة»(١٢٨) . وهذان عنصران أخفق أبوشادى فى تكييفها فى تجاربه العروضية . ويفوق هذا أهمية ، من وجهة نظر عروضية خالصة ، الخلل الأساسى فى القياس نفسه . فقياس البحور العربية على البحور الإنجليزية ليس دقيقا . فنى الإنجليزية يقصد بالتغيير أن يكون واحداً داخل إطار بحر واحد ، كالإيامبى ، مثلا . ولكن فى تجربة أبى شادى محاولة لكتابة قصائد فى مجموعة متنوعة من البحور . والتأثير الناتج ليس سارا ؛ وهو متغاير الخواص .

ومع ذلك فإن تجربة أبى شادى كانت غنيةً الإمكانات فى استدلالاتها . فلقد هذبها ، وطورها ، ونقاها شعراء ناجحون . ودرس هذه التطورات نقاد أدبيون وعروضيون معاصرون عدة(١٢٩) . أما وقد قر المصدر ، فحاجتنا إلى التكرار هنا ضئيلة . وعلى أية حال ، فما ينبغى أن نؤكده هو أن الترجمة لعبت دوراً مهماً فى تطور العروض العربى الحديث . فالترجمات ، كما سيتبين حالا ، كانت تعد بمعنى ما «حالات معملية» يختبر فيها أسلوب ما قبل أن يتداول . ولا يدهشنا أن نجد أن مترجمين من الإنجليزية هم الذين طوروا تجربة أبى شادى ، وبخاصة مترجمى شيكسبير . فعلى أحمد باكثير ، على سبيل المثال ، استخدم العدد غير المنتظم من التفعيلات فى ترجمة «روميو وجوليت»(١٣٠) . إن الهدف فى وضوح هو ، كما فى السطور التالية ، حركة مرنة للحوار ؛ فالسطور تطول وتقصر ، تنفتح أو تطبق ، وفقاً للمعنى الذى تعبر عنه :

بنفوليو : **عم صباحا يا ابن خالى !**

روميو : **عم صباحا ! أو ذا بعد صباح ؟**

بنفوليو : **دقت الساعة تسعا آنفا .**

روميو : **ويح لى ! ما أطول الساع على العانى الكئيب !**
أأبى ذاك الذى انسل وشيكا من هنا؟

بنفوليو : **هو حقا ـ أى هم مد فى ساعات روميو؟**

روميو : **عوز الشئ الذى يجعل ساعاتى قصارا ...**

. . . .

روميو : **... يا اضطرابا فى نظام ، يا نشوزا**
فى انسجام ، يا جناحا من رصاصٍ ،
يا ضياء من دخان ، يا سقاما فى شفاء ،
يا وقودا باردا ، يا أى شئ
ليس فى الحق بشئ ، يا سرابا
باطلا يحسبه الظمآن ماء ،
يا مناماً صاحيا فوق سريره ،
أيها الشئ الذى ليس بذاته
ويك هل تضحك ؟(١٣١)

وترجمة حسين الغنام للمقطوعة الافتتاحية لـ «أغنية هياواثا The Song of Hiawatha»(١٣٢) أكثر رقة فى حركة سطورها :

لعلك سائلى من أين هاتيك الأقاصيص ؟
ومن أى المصادر جئت بالأخبار ترويها
وإن لها لرائحة من الغابات منبعثة
وإن بها ندى الأعشاب فى المرجات منبثة
ندى رطب إن التمعا
بضوء الشمس أو سطعا
وإن لها دخانا جاء م الأكواخ مرتفعا
وإن لها خرير الماء فى الأنهار مندفعا ...

... تعالوا واسمعوا منى أحدثكم أحاديثا
وأغنية أغنيها كما غنى «هياويثا»(١٣٣)

وقد بلغت تجربة الرومانسيين كمال نموها فى شعر نازك الملائكة . وتقديمها لديوانها الثانى ، «شظايا ورماد» (١٩٤٩)[١٣٤] كان واحدا من أفضل تأملات الرومانسيين فى مفهوم الشاعر ، والشعر ، واللغة الشعرية ، ومن آخرها أيضا ، وقد استخلصت من خلال تجربتها ؛ إذ يتضمن الديوان فى الغالب قصائد رومانسية رقيقة ، ومبادئ التعبير غير المنتظم فى علاقتها المباشرة بلغة القصائد . وهى تؤكد عدم الانفصال بين الشكل والمضمون ، وأن ضغط العاطفة موضوع التعبير هو الذى يقرر طول السطر الشعرى ، وتؤكـد ضرورة تحطيم الانتظام الحسابى للأبنية العروضية التقليدية ، لإفساح متنفس كامل للمنحنيات الرومانسية الرمزية للإيحاء ؛ وتصر على وجود الصلة المباشرة بين «التعبير الذاتى» ، و«الإيحاء» ، و«الطلاقة فى التعبير» ، والعروض «الجديد» .

هوامش :

(١) ترجم لويس عوض كتاب Ars Poetica إلى العربية تحت عنوان «فن الشعر» القاهرة ١٩٤٧ .

(٢) Eugene A. Nida, (Principles of Translatian as exemplified by Bible Translating), in On Translation, ed. Reuben A-Brewer (New York, 1966) P-14.

(٣) Shelley, The Complete Works, ed-Ingpen, VIL, P-114
(وسيشار إليه فيما بعد بشلى)

(٤) Roman Jakobson, (On Linguistic Aspects of Translation), in Brewer (ed.) p-238.

(٥) Henry Gifford, Comparative Literature (London 1969), P-49.

(٦) Ibid-, pp-54-55.

(٧) Archives of the American Board of Commissioners for Foreign Missions; Annual Report (1937)B P-60. Quoted in Tibawi, American Interests in Syria, 1800-1900, Oxford, 1966), PP. 81-82.

(٨) فى شكلها الأصلى فى Watts' (Hymns and Spiritual Songs) (١٧٠٧) ، وفى الطبعة الموسعة (١٧٠٩) ، كانت الترنيمة مكتوبة فى خمس رباعيات . الرباعية الرابعة ، التى تبدأ (His dying crimson like a Robe) (موته القرمزى كالرداء) حذفها وابتفلد Whitefield سنة ١٧٥٧ من ملحق «مجموعة ترنيماته» واط . وهى الصورة الشائعة للترنيمات التى اعتمدت عليها النسخة العربية . انظر المدخل من :
J.Julian,s Dictionary of Hymnology, 2 nd-ed. (London 1907)

(٩) Shamuel Moreh; Strophic, Blank and Free Verse in Modern Arabic Literature, Unpublished Thesis, University of London, 1966, PP. 36-37,38.

و «قائمة الكتب العربية فى المتحف البريطانى» التى أعتمد عليها موريه ، فيعزو كتاب الترنيمات إلى الشدياق معتمداً على دليل واه هو نقش يدوى مكتوب بالحبر فى النصف الأعلى من الصفحة الأولى ، يقول «مزامير ، تأليف فارس Phares» والدليل واه لأن المتحف البريطانى تلقى الكتاب ، كما يظهر الخاتم ص : ٢٤ ، بعد حوالى ثلاثين عاماً من طبعته الأولى ، بالضبط ، فى ١٢ أكتوبر ١٨٥٨ . وفضلا عن هذا فإن اللغة المعيبة للكتاب تبين أنه من غير المحتمل تماماً أن يكون الشدياق كاتبه ، وقد كان واحدا من علماء اللغة العربية المبرزين فى القرن التاسع عشر . ويشهد شعره على معرفته العميقة بالتراث الكلاسى للشعر العربى ، مثل :

من شأن أهل الهوى أن يفرطوا الغزلا
قبل المديح وإلا غازلوا الطللا

أما النسيب فلا حسناء تشغلنى
إذ قلب ذى الحسن عن حسن الوفاء خلا

لكن أنا ناسب وجداً بطيف كرى
ما كنت أعرفه من قبل أن وصلا ..

(الواسطة فى معرفة أحوال مالطة ، وكشف المخبا عن فنون أوربا ، الطبعة الثانية (القسطنطينية ١٨٨١) ص : ٢٨٠) .

كما قد تقدم الملاحظات النقدية التى أبداها الشدياق عن عمل الـC. M. S. أدلة أخرى على أنه لم يكن متورطا ، على الأقل ، بشكل مباشر فى هذه الترجمة . وبالرغم من أنه غير المحتمل أن تكون معرفته باللغات الأجنبية الأربع التى عرفها ، الإنجليزية والفرنسية والمالطية والتركية ، على درجة واحدة من الإتقان ، فلم يكن متسامحا إطلاقا إزاء المعرفة غير الكافية للأوربيين العاملين فى الإرسالية ، زملائه فى مطبعة مالطة . ووثيق الصلة بهذا الموضوع خصوصا نقده ولأحد النمساويين» : «يباهى (بمعرفته للعربية) لأنه كتب بعض المنظومات فى لغتنا ، وروج لها فى كتاب مطبوع ، بالرغم من أنها كلها (مليئة) بالأخطاء النحوية والعروضية فلو أنه كان أديبا لما بذل جهداً فى كتابة شعر (عربى) دون أن يعرف مبادئه . وقد كتب هذا النقد فى شهور إقامته الباكرة فى إنجلترا حيث كان يعمل مع المستشرق صمويل لى Somuel Lee من كيمبردج فى ترجمة عربية للعهد القديم ؛ بمعنى ؛ أنها كانت بعد أن ترك العمل فى مالطه ١٨٤٤ مباشرة . والكتاب الوحيد من هذه الفترة ، الذى يمكن أن ينطبق عليه هذا النقد قد يكون «صليب المسيح» ؛ لأن الـC.M.S. لم تنشر كتابا نمساوى . ويحتمل أن الشدياق كان يشير إلى كريستوفر شلاينز Christopher Schlienz ، الألمانى الذى ضمته الـC.M.S. من كلية اللاهوت فى بازل Basle Seminary وعينته مديراً للمطبعة من ١٨٢٧ (انظر.. Tibawi, British Interests, pp. 26-27). وينبغى أن نلاحظ أن الشدياق يستخدم «للألمانى (مثلا ، فى الساق على الساق فيما هو الفارياق (باريس ١٨٥٥) ، ص : ٥٦٩ ، حيث يكتب عن شيللر أنه شاعر «النمساويين») . إن الشدياق قد عمل حقا مع واحد من الروم الأورثوذكس من القدس اسمه عيسى بطرس ، مساعداً لشلاينز . وفى «الساق على الساق» (الفصل ١٨) يشن الشدياق هجوماً مريراً على رومى أرثوذكسى لم يسمه ، عمل معه فى مالطة . ويحتمل أن يكون هو بطرس . والشدياق ، فيما يبدو ، لم يكن على وفاق مع شلاينز وبطرس ، ربما بسبب نقده المستمر لعربيتهم المعيبة ، ورفضهم أن يعطوه الحرية التى طلبها ليعيد صياغة مايترجمانه فى لغة أفضل ، اعتقد أنها كان يجب أن تعبر عن هذه الترجمات . (انظر الساق على الساق فصل ١٨) .

(١٠) Tibawi, American Intrests, P. 91

(١١) انظر: كمال اليازجي، رواد النهضة الأدبية في لبنان الحديث (بيروت ١٩٦٢) ص ٨٢ ـ ٩٠.

(١٢) Tibawi, American Interests pp- 122 123
وعن عمل البستاني مع الإرسالية الأمريكية انظر:
St. Antonys Pa:ers, no 16,
في
Tibawi, The American Missionaries in Beirut, and Butrus al-Bostani, Middle East Affairs, no. 3, 136- 182 (London 1963) (Butrus al- Bustani) Anon., al- Muqtataf, vol. III, no. 1, August 1883, pp. 1-7.

(١٣) كمال اليازجي، ص: ٩٠ ـ ٩٩.

(١٤) Tibawi, American Interests p. 123.

(١٥) William Cowper, Poetic Works, ed. H. S. Milford, 4 th edition, revised by Norman Russell (London 1967) p. 442.

(١٦) Longfellow, The Poetic Works (London 1893) pp. 64 - 65.
وقد منعني عدم معرفتي باليونانية من أي تعليق على تضمينه عبارة القديس مرقص.

(١٧) انظر هامش ١٢ أعلى.

(١٨) Tibawi, American Interest, p. 139.

(١٩) The Missionary Herald, XLIII (1847), 192.

(٢٠) S. Lee، الذي عمل معه الشدياق مترجماً مساعداً في كيمبردج، كان مهموماً بتجنب العبارة القرآنية، انظر: الشدياق، كشف المخبا، ص: ١٢٤.

(٢١) Tibawi, American Interests p. 139.

(٢٢) جورجي زيدان، الهلال، ١٩٠٦ ـ ١٩٠٧، ص: ٢٦٠. في حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي في مصر (القاهرة، ١٩٦٦) ص: ٢٥١ ـ ٢٥٢.

(٢٣) انظر عرضا غفلا من التوقيع لـ «كتاب المزامير وتسابيح وأغاني روحية» في المقتطف، المجلد ١٠، عدد ٨، مايو ١٨٨٦، ص: ٥٠٨. وعلى أية حال، فيبدو أن طبعة ١٨٧٢ هي الأساسية. ويضم ترجمات للمزامير كلها، وستاومائة ترنيمة للعبادة، وسبع تسبيحات، وسبعا وسبعين ترنيمة للأطفال (دوزان القيثار لتسابيح الصغار)، مع ثبت Index، في ٢٢٣ صفحة.

(٢٤) T. R. Taylore, Memories and Selected Remains (London 1836).
وانظر المدخل في:
Julians Dictionary of Hymnolgy.

(٢٥) ترنيات (١٨٧٢) ص: ١٢٣.

(٢٦) عبد الغني النابلسي، ديوان الحقائق (القاهرة ١٣٠٦ / ١٨٩٠)، ص: ٣٩٠ ـ ٣٩١.

(٢٧) J. Newton, Published in his Twenty Six Letters on Relegious Subjects, 1974.

(٢٨) ترنيات (١٨٥٢) ص: ١٧ ـ ١٨.

(٢٩) النابلسي، ص: ٣٧.

(٣٠) Watts, BK. II, Hymn no. 88.

(٣١) ترنيات (١٨٧٢) ص: ٩٤.

(٣٢) النابلسي ص ٤١٦

(٣٣) M. W. Whittmore,. Hymns Scriptures (London 1893).

(٣٤) دوزان القيثار، ص: ١٦٥ ـ ١٦٦.

(٣٥) أبو بكر الأبيض الوشاح، في نيكل A. R. Nyckl.ed. مختارات من الشعر الأندلسي (بيروت ١٩٤٩) ص: ٢١٩.

(٣٦) ترنيات (١٨٧٢)، ص: ١٢١ ـ ١٢٢.

(٣٧) معزو إلى:
W. T. Foxs Hymns and Anthems, 1841. No. lXXXV.
Julians Dictionary of Hymnology.

(٣٨) انظر:
C. H. H. Jessup, Fifty - three Tears in Syria (New - York 1914) pp. 55 - 57.
وانظر أيضا المدخل: تحت Juliann Dictionary of Hymnology.
تحت (Mission, Foreign, viii Syria).

(٣٩) عن انتشار الترنيات، انظر أطروحة موريه Moreh، ص: ٦٥ ـ ٧٠.

(٤٠) M. M. Badawi (ed.), An Anthology, Introduction, p. xvi.

(٤١) انظر، على سبيل المثال، ملاحظات العقاد على «الضعف» في مطولة جبران «المواكب» في الفصول، ص: ٢٦ ـ ٢٧ ويذكر مرزوق (ص: ٢٤٧ ـ ٢٦٨) عددا من الملاحظات المماثلة لمهاجرين معاصرين في المشرق العربي.

(٤٢) الشعر غاياته ووسائطه، ص: ٢٣ ـ ٢٤.

(٤٣) F. C. Gill, The Romantic Movement and Methodism (London 1937) p. 68.

(٤٤) المازني ص: ١٨٨، الأبيات ٨ ـ ١٣؛ شلي (III) ص: ٢٩٩ ـ ٣٠٠.
وترجمات قصائد كيتس وشلي ووردزورث عن المسيري «مختارات من الشعر الرومنتيكي الإنجليزي مع تغييرات طفيفة (المترجم).

(٤٥) (وسنشير إليه بعد ذلك بيرنز)
The Poems and Songs of Robert Burns, ed. J. Kingsley (Oxford, 1968) vol. II (Text) pp. 693 - 694.

(٤٦) المازني، ص: ٤٠ ـ ٤١.

(٤٧) The Letters of Robert Burns (II) ed. T. de Lancy Fergusson, (Oxford 1933) pp. 178 - 179)
وانظر أيضا:
Burns, vol. III (Commentary), p. 1432.

(٤٨) العقاد، ص: ١١٠.

(٤٩) Burns, vol II, pp. 591 - 592.

(٥٠) ديوان البحتري، المجلد الثاني، (القاهرة ١٩١١) ص: ١٣٧.

(٥١) Badawi, An Anthology, Introdnction, p. XV.

(٥٢) نعمات أحمد فؤاد، أدب المازني، جـ١ ثانية (القاهرة ١٩٦١) ص: ١٣٦.

(٥٣) نفسه

(٥٤) الكاتب، مجلد ١، عدد ٥ مارس ١٩٤٦، ص: نعمات فؤاد ص: ١٣٦.

(٥٥) أبولو، مجلد ١، عدد ١٠، يونيو ١٩٣٣، ص: ١١٩٤، ١٢٠٤.

(٥٦) السابق ص: ١٢٠٤ ـ ١٢٠٧.

(٥٧) الشفق الباكي ص: ١٢١٦.

(٥٨) أبولو، مجلد ١، عدد ٨، أبريل ١٩٣٣، ص: ٨٤٧.

(٥٩) مراجعة في «نظرات نقدية في شعر أبي شادي»، تحرير صالح الجداوي (القاهرة ١٩٢٥) ص: ٨

(٦٠) قطرة من يراع، ٢، ص: ١٠ ـ ٣٢.

(٦١) A. C. Bradley, Oxford Lectures on Poetry (London 1965) pp. 19 -22.

(٦٢) عن صياغات الكلاسيين المحدثين لهذا المفهوم انظر هاشم ياغي «النقد الأدبي الحديث في لبنان»، حـ١ (القاهرة ١٩٦٨)، صفحات ٥٠، ٧٧، ٨٣. ولأصولها في النقد العباسي انظر مصطفى ناصف «نظرية المعنى في النقد العربي» (القاهرة ١٩٦٥)، الفصل الثاني ص: ٣٨ ـ ٦٩، والثالث ص: ٧ ـ ٨٣، وغيرها.

(٦٣) A. C. Bradley, p. 23.

(٦٤) السابق ، ص ٢٤ ـ ٢٥ .

(٦٥) Muhammad Abdul - Hai, Tradition and English and American Influence in Arabic Romantic Poetry, (London, 1982), Chapter V, note 36.

(٦٦) Sartor Sartus, pp. 227 - 228.

(٦٧) Ibid., p. 228.

(٦٨) The Statemans Manual, in The Complete Works of Samuel Coleridge, ed. W. G. W. Shedd, vol. I (New York 1884) p. 437.

(٦٩) أبولو ، مجلد (٢) عدد (٥) ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨ .

(٧٠) محمد عبد الحي ، السابق ، ص : ٣٦ .

(٧٢) السفور ، مجلد ٢ ، عدد ٩٤ ، ٢٣ مارس ١٩١٧ ، ص : ٧ .

(٧٣) شكري ، ص : ٢٦٦ ـ ٢٧٧ . ومن المحتمل أن شكري كان واعيا أيضا بما في قصيدة وردزورث «طائر الجنة» : «أرق الشعراء ، بفكر حر منح» (وردزورث ص : ٢٣١) .

(٧٤) جبران ، ص : ٦٠٧ .

(٧٥) الشابي ، ص : ٥٥ ـ ٥٦ .

(٧٦) إلى طائر صداح ، السياسة الأسبوعية ، مجلد ١ ، عدد ٤٢ ، ١٢ ديسمبر ١٩٢٦ ، ص : ١٨ .

(٧٧) العقاد : هدية الكروان (القاهرة ١٩٣٣) ، المقدمة ، ص : ٧ ـ ٨ .

(٧٨) م . شرف : الطيور الصداحة والشعراء ، أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٦ ، فبراير ١٩٣٤ ، ص : ٤٦٦ ـ ٤٧١ .

(٧٩) أبولو ، مجلد ٢ ، عدد ٥ ، يناير ١٩٣٤ ، ص : ٣٤٨ .

(٨٠) السابق ص : ٣٦٤ ـ ٣٦٥ . وظهرت ترجمة الوكيل في أبولو ، مجلد ١ ، عدد ٧ ، مارس ١٩٣٣ ، ص : ٨١٥ ـ ٨٢٢ .

(٨١) انظر محمد مندور ، الشعر المصري بعد شوقي (القاهرة د . ت) ص : ٦٢ ـ ٧٠ .

(٨٢) هدية الكروان ، ص : ٢١ .

(٨٣) السابق ١٨ .

(٨٤) السابق ٢٩ ـ ٣٠ .

(٨٥) السياسة (راجع هـ ٧٦ فوقه) ؟ المقتطف مج ٨٥ ، ع ٣ ، نوفمبر ١٩٣٤ ، ص : ٣٥٦ ـ ٣٥٨ ؛ وأرواح شاردة ص : ٤١ ـ ٤٦ .

(٨٦) الشوقيات ، ص : ١٢٧ ـ ١٣٢ .

(٨٧) ديوان ابن زيدون ، تحقيق كامل كيلاني وعبد الرحمن خليفة (القاهرة ، ١٩٣٢) ص : ٤ ـ ٨ .

(٨٨) مج ١ ، ع ٣٥ ، ٦ نوفمبر ١٩٢٦ ، ص : ١ ، ٣ .

(٨٩) أبولو ، مج ١ ، ع ٤ ، ديسمبر ١٩٣٢ ، ص : ٣٥٤ .

(٩٠) ديوان البرعي (القاهرة د . ت .) ص : ٨٦ .

(٩١) من المصادر الأولية لصورة الطيور في الشعر العربي الكلاسي كتاب الجاحظ والحيوان ، الكتاب الأول ، الجزء ٣ ، بتحقيق عبد السلام هارون (القاهرة ، ١٩٣٨) . وانظر أيضا عبد الله الطيب ، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، المجلد الثالث (بيروت ١٩٧٠) . ص : ٩١ ـ ٩٥١ .

(٩٢) في محمد فهمي (محرر) ، الروائع لشعراء الجيل (القاهرة د . ت) ص : ٣١ .

(٩٣) صالح جودت ، الهمشري حياته وشعره (القاهرة ، ١٩٦١) ص ٣١ ـ ٣٢ .

(٩٤) الروائع ، ص : ٣٤ ـ ٣٥ .

(٩٥) البيتان من قصيدة النارنجة الذابلة ، السابق ، ص : ١٢ ـ ١٦ .

(٩٦) وأنشودة إلى العندليب ، السطران ٥٠ ـ ٥١ .

(٩٧) شروح سقط الزند ، مج ٣ (القاهرة ، ١٩٤٧) ص : ٩٨٠ ـ ٩٨١ .

(٩٨) المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون (القاهرة ١٩٦٤) ، ص ؛ ٢٧٢ .

(٩٩) النابلسي ، ص : ١٨٦ .

(١٠٠) السابق ، ص : ٨٦ .

(١٠١) جبران ، ص : ٥٨٤ ؛ (ديوان ابن الفارض ، القاهرة ، ١٩٥٦) ، ص : ٣٨ .

(١٠٢) انظر إحسان عباس ومحمد يوسف نجم ، الشعر العربي في المهجر وبخاصة ص : ٦٦ ـ ٦٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٠ .

(١٠٣) نازك الملائكة ، محاضرات في شعر علي محمود طه (القاهرة ، ١٩٦٥) ، ص : ١٠٤ ـ ١١١ .

(١٠٤) Sayyed Hossein Nasr, Ideals and Realities of Islam (London 1971), p. 44. See also Ch. II : (The Quran - The World of God, The Source of Knowledge and Action), passim.

(١٠٥) Northrop Frye, Anatomy of Criticism (1957) (New York, 10 th imp. 1970) p. 272.

(١٠٦) Robert Southey, preface to Thalaba; Frye, p. 257.

(١٠٧) الشعر : غاياته ووسائطه ، ص : ٢٤ .

(١٠٨) في السياسة الأسبوعية ؛ وأعيد طبعها في مسرح الأدب ، ص : ١٣٨ ـ ١٥٦ .

(١٠٩) العصور ، مج ٢ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٢٨ ، ص : ٨٠٨ .

(١١٠) شيكسبير : شاعر الكون ؛ وانظر محمد عبد الحي ص٢١ .

(١١١) شيكسبير ، صفحات ١٧٧ ـ ١٧٩ ، ١٨٠ ـ ١٨٢ ـ ١٨٣ ، بالترتيب .

(١١٢) السابق ١٨٧ ، ١٨٨ على الترتيب .

(١١٣) سوناتات سير فيليب سيدني في Astrophel and Stella أبيات سداسية التفاعيل hexameter . أما هوبكنز في Pied Beauty : فالسداسية الأخيرة sestet من السوناتا تتكون من أربعة أبيات ونصف بيت . وفي اقتباس الشكل في لغة أخرى ، حيث لا يلتزم الشعر بتقليد الأبيات الخماسية التفاعيل؛ تستحث مثل هذه التجارب الحرية الشعرية .

(١١٤) Paul Fussel, Jr., Poetic Meter and Poetic Form (New York 1965), p. 133.

(١١٥) الشفق الباكي ، ص : ٤٣٤ .

(١١٦) السابق ، ص : ٥٣٥ ـ ٥٣٦ .

(١١٧) س . موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح (القاهرة ١٩٦٩) ، ص : ٨٣ .

Harriet Monroe, Poets and their Art, (New York, 1926).

(١١٨) أبولو ، مج ١ ، ع ٨ ، أبريل ١٩٣٣ ، ص : ٨٤٦ .

(١١٩) R. L. Blackwood and A. R. Osborn, The Study of Poetry (Melbourne, 1922).

(١٢٠) أدبي ، مج ٢ ، أرقام ١ ـ ٣ ، يناير / مارس ١٩٣٧ ، ص : ٦٠ .

(١٢١) R. F. Brewer, Orthometry : A Treatise on Art of Versification and the Technicalities of Poetry (Loqdon, 1893).

(١٢٢) المنتخب من شعر أبي شادي ، (القاهرة ، ١٩٢٦) ، ص : ١٠٤

(١٢٣) بلاكوود وأوزبورن ، ص : ٣١ ـ ٣٢ . ويعتمد أبو شادي في شرحه للإيقاعات الهابطة والصاعدة في الشعر الإنجليزي في مقاله عن سوناتات شيكسبير (مسرح الأدب ، ص : ١٥١) على هذا الكتاب كلية .

(١٢٤) الشفق الباكي ، ص : ٥٣٥ .

(١٢٥) براور ، ص : ٥٦ .

(١٢٦) السابق نفسه .

(١٢٧) السابق ، ص : ٥٨ .

(١٢٨) السابق ، ص : ٦١ .

(١٢٩) انظر ، على سبيل المثال ، عبد العزيز الدسوقي ، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث (القاهرة ١٩٧١) ، ص : ٥١٣ ـ ٥٢٣ ؛ كمال نشأت ، أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث (القاهرة ١٩٦٧) ، ص : ٣٩٥ ـ ٤٠١ ؛ موريه ، حركات الخ .

(١٣٠) ترجمة علي أحمد باكثير لـ «روميو وجوليت» . وقد قام بها ١٩٣٧ ، لكنها لم تنشر إلا بعد عشر سنوات (القاهرة ١٩٤٧) .

(١٣١) باكثير ، ص : ١١ ـ ١٢ .

(١٣٢) Longfellow, pp. 202 - 203.

(١٣٣) نواداها المغني العظيم ، الرسالة ، ٢٥ يونيو ١٩٤٥ ، ص : ٧٥٢ ـ ٧٥٤ .

(١٣٤) نازك الملائكة ، شظايا ورماد ، ط ٢ (بيروت ، ١٩٥٩) ، التقديم ص : ٧ ـ ١٨ .

روميو وجولييت

على المسرح المصرى

رمسيس عوض

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعا بين النظارة المصريين فى العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هى «روميو وجولييت» ، أو «شهداء الغرام» ، و«هملت» ، و«عطيل» (التى كانت تعرف بأوتللو تارة ، و«عطاء الله» و«القائد المغربى» تارة أخرى ، و«حيل الرجال» تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ ، كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية «روميو وجولييت» .. وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذى نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص : ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة ، أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية فى قالب شاعرى سهل وبليغ ، كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتمتدح جريدة الأهرام فى هذه الطبعة التزامها بالنص الإنجليزى ، وقربها منه أكثر من أى تعريب سابق . وتقول الأهرام فى هذا الصدد : «ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية، إلا أن ما مثلوه ليس فيه من رواية روميو وجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف ، فعسى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب ، وأقواله مسبوكة فى قالب من لغة الإعراب . وهى تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة . وثمن النسخة ٤ قروش مصرية» . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، خصوصا أن المعرب الذى تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأى سديد فى هذا الشأن ، لابد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذى اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية ، وفى مقدمتها جوق سلامة حجازى .

والرأى عندى أن الشيخ سلامة حجازى ترك آثارا سلبية وإيجابية بالغة فى المسرح المصرى ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . نبدأ بآثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازى بتوجيه من مدير الجوق العربى إسكندر فرح ، لم يجد أية غضاضة فى إجراء تغييرات جسيمة ـ يزعم أنها تحسينات ـ فى النص المعرب ، سعيا وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق ، فحشاه بالأغانى والألحان التى يطرب لسماعها هذا الجمهور . وبالنظر إلى عبقرية الشيخ سلامة فى الغناء ، فإنه مسئول أكثر من أى شخص آخر عن التحريف الذى أصاب «شهداء الغرام» . وساعد على نجاح هذا التحريف أن الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ، ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن .

وهي تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاطاليسي،الذى يبرز المأساة أداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف فى قلوبهم ... الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوى من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناى والمزمار الخ ... فى وسائل الطرب ، فضلاً عن حرص المسرح المصرى ـ كما سوف نرى ـ على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصرى . فمن الثابت أن مآسى شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته ، ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلى . ولكن إحقاقا للحق ينبغى أن نذكر فى هذا الصدد ، أن كثيرا من الأغانى التى كان الشيخ سلامة يشدو بها ، مرتبط ارتباطا وثيقا بأحداث المآسى الشكسبيرية التى يمثلها .

ومهما كان الرأى فى سلامة حجازى فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية «روميو وجولييت» ، من ذيوع وانتشار ، الأمر الذى جعل الفرق المسرحية الأخرى ـ الراسخ منها والمستجد ـ تتلقفها فى لهفة وشغف،وتحرص على تمثيلها ، فنحن نقرأ فى «صدى الأهرام» بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص : ٣) خبرا مفاده أن «جوق الترق الأدبى» إدارة إبراهيم أحمد الإسكندرى قام بتمثيلها فى تياترو عدن بالإسكندرية . وكان المغنون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه ، مثل المطرب حنى وهدان،الذى مثلها فى مجمع التمثيل الشرقى على النسق الطروب نفسه الذى ابتدعه الشيخ حجازى . ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب فى المسرح المصرى ، ولكن الذى لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على الدرب نفسه ، كما يتضح لنا من الخبر الذى أوردته جريدة مصر فى ٢٦ يوليه ١٩١٨ (ص : ٢) . تقول «مصر» : «يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية فى كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها ، وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم بالغناء،وتختم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندى ناجى . حتى جورج أبيض نفسه ـ وهو سيد التراجيديا فى مصر فى أوائل القرن العشرين دون منازع ـ لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازى فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة ، أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلاً عن أن معاصرى الشيخ سلامة (مثل أبى خليل القبانى الذى مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لابد أن يكونوا قد تأثروا به . ولعلنى لا أبالغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازى السلبية تجاوز المسرح إلى اللغة التى يستخدمها العوام فى مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقرونا فى أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شئ وفوق كل شئ شهيد الغرام . ومعنى هذا أن سلامة حجازى ـ كما سوف نرى بالتفصيل ـ استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوى ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفى،أى على لهيب الحب وشواظه ، بل إنه أغفل فى بعض الأحيان شهادة الحبيبين ، ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهى (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحيانًا .

ولعل الخبر الذى نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئًا من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذى كان سلامة حجازى يعمل فى جوقه قبل أن يستقل عنه ، وينشئ لنفسه جوقا يحمل اسمه،ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح) من تغييرات فى النص ، فهو يشير إلى التحسينات التى أجراها على الفصل الخامس فى المسرحية ، وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) فهى تذكر أن جوق إسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجولييت بعد «إدخال التحسينات عليها تتمة للموضوع» . وتخبرنا المقطم فى عدده الصادر فى ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) أن جوق سلامة حجازى مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصا من باريس . وبرغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهدًا أو مالا فى إخراج المسرحيات ، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازى ، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح ، قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق فى عيون النظارة ويستهويهم،وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير فى هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوى فى جامعة أكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول الدكتور بدوى إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح ، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ، وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية ، وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسى ، أى أنها ترجمة عن ترجمة . فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة، أدركنا على الفور سببا مهما من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزى . ويتتبع مصطفى بدوى التغييرات التى أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيرى لمسرحية «روميو وجولييت» فيقول إن ترجمته ـ وهى مزيج من الشعر والنثر ـ تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فخيم هو البحر الطويل ، وإن شتى مقومات الشعر العربى التقليدى تتوفر فى هذه القصيدة التى يبث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوعاته ، ويشكو من طول الأنين والسهاد ، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضئ فى دياجير الظلمة . يقول روميو مخاطبا القمر الذى يشبه حبيبته :

عليك سلام الله يا شبه من أهوى
وياحبذا لو كنت تسمع لى شكوى
إذن لشكا قلبى إليك غرامه
وبثك ما يلقى من الوجد والبلوى

وهذه البداية تخالف النص الشكسبيرى الذى يبدأ بشجار يشب فى الطريق العام بين عائلتى العاشقين المتخاصمتين ؛ فضلاً عن أن النهاية تختلف فى الترجمة عنها فى الأصل . فلم يكتف نجيب حداد أن يميت شهيدى الغرام روميو وجولييت ، ولكنه أضاف إليهما الراهب لورانس الذى كان شاهداً وأمينا على حبهما،وسعى ما وسعه للجمع بينهما . ويترفق مصطفى بدوى فى حكمه على التغييرات التى أجراها المترجمون الأوائل فى مصر على مسرحيات شكسبير بقوله : إننا نجد نظيراً لذلك فى ترجمات شكسبير الأولى فى بلاد مختلفة مثل فرنسا وروسيا وبولندا والهند . ويقول بدوى إن المصريين لم يترجموا مسرحيات شكسبير شعرا،باستثناء «مكبث» و«روميو» و «جولييت» أو «حلم ليلة صيف» لأسباب لا أشك فى وجاهتها ، من بينها أن الترجمات كانت تتم عادة بتكليف من المخرجين المسرحيين . ولعلنا نذكر كيف عاب إبراهيم عبد القادر المازنى على خليل مطران أن ترجماته الشكسبيرية تخلو من الشعر . وبرغم أن المازنى على حق فيما يذهب إليه ، فإنه ينسى أن خليل مطران كان يترجم بتكليف من أصحاب المسارح الذين وجدوا فى استعمال النثر أيسر سبيل إلى اجتذاب النظارة . فضلا عن أن العروض العربى التقليدى يقف حجر عثرة أمام الترجمة الشعرية،بسبب قيود الوزن والقافية . وقد تنبه المازنى إلى هذا فدعا ـ كما نعرف ـ إلى خلق بحر جديد يكون شبيها بالشعر المرسل عند الغربيين .

وإنى أجد نفسى مختلفا بعض الشىء مع الدكتور بدوى فى سعيه إلى الاعتذار عما فى المحاولات الأولى لنقل شكسبير إلى العربية من مثالب وقصور،ومن تغيير مخل فى النصوص . ولن أفعل غير أن أسوق رأى بعض الكتاب المصريين فى هذا الشأن،حتى أثبت أن هذا البعض كان يمج هذه الفجاجة ويعافها . يقول الناقد المسرحى لجريدة «مصر» بتاريخ ٢٧ يوليه ١٩٣٠ (ص : ٦) عن المرحوم سلامة حجازى ومن سار على دربه :

«كان التمثيل فى مصر فى ذلك العهد قاصرا تقريباً على النوع الغنائى المحزن (أوبرا دراماتيك)،ولم يكن الذوق المصرى ليسيغ مشاهدة رواية من روايات الدراما أو التراجيديا العنيفة من غير أن يمتع أذنه وسمعه ببعض الألحان والأناشيد . وقد تكون هذه الألحان والأناشيد من محسنات الرواية أو مقوياتها ، ولكن مما لاشك فيه أن ليست كل الروايات صالحة لأن تحشر فيها الألحان حشرا . وأن الغناء قد يضعف الكثير من المواقف التراجيدية المعروفة» . هذا الوله المصرى بالغناء والطرب هو المسئول عن حشر الأغانى فى كل ما قدمه سلامة حجازى وغيره من مسرحيات . والذى فات ناقد «مصر» الفنى ولم يفت مصطفى بدوى أن المسرح المصرى تأثر تأثرا كبيرا فى نشأته بالأوبرا الإيطالية . ومهما كان الدافع الذى حفز سلامة حجازى على إقحام الطرب والغناء فى تمثيله فإنه من المؤسف أن نراه يكاد يحول مسرحية «شهداء الغرام» تحويلا كاملا إلى حفلة أنس وطرب . فقد كان يشرك معه فى الغناء غيره من المطربين والمطربات،أمثال السيدة توحيدة المغنية ، والمطرب السورى بولص الصلبان،لتقديم وصلات الغناء خلال عرض المسرحية . ومن الأغانى الشهيرة التى كان الشيخ سلامة يشدو بها وهو يلعب دور روميو أغنية «أجولييت ما هذا السكون؟» ، وكان من عادة الشيخ أن يختم عروضه المسرحية بغناء بعض مونولوجاته وقصائده المعروفة مثل «فتى العصر» و«إبليس والشاعر» و«وإن كنت فى الجيش» ، كما أنه اعتاد أن يختتمها بتقديم بعض الفصول من مسرحية هزلية كتبها أمين عطا الله بعنوان «شهداء الغرام الهزلية»،أو غيرها من الكوميديات،مثل مسرحية «البخيل» . وكثيرا ما أعقب الشيخ سلامة تمثيله لشهداء الغرام بعرض صور متحركة (سينما توغراف)،أو بعزف الموسيقى الوترية . ونستخلص من «الجوائب المصرية» بتاريخ ١١ يونيه ١٩٠٧ (ص : ٣) أن أحد الحواة الأجانب واسمه أورستليو كان يقدم أحيانا فى نهاية العرض «ألعابه المدهشة فيمثل وحده رواية تحتاج إلى اثنى عشر ممثلا» . ولا بأس من أن يلقى واحد من الحضور أثناء الفصول كلمة يثنى فيها على جوق الشيخ سلامة وتمثيله الرائع . وأحيانا كان الجوق يعمل يانصيب بين النظارة للحصول على طقم شاى . كما يتضح لنا من الخبر التالى الذى نشرته جريدة «مصر» بتاريخ ٦ أبريل ١٩٠٧ (ص : ٢) : «يمثل جوق الشيخ سلامة حجازى مساء الغد رواية (شهداء الغرام) الشهيرة،ويعقبها تمثيل الفصل الخامس فى القالب الهزلى (هاهاها) ، وسيعقب هذا الرواية الهزلية توزيعها مجانا لكل حامل تذكرة،ثم عمل يانصيب على طقم شاى مجانا لجميع الحاضرين ، فإلقاء قصيدة هزلية عنوانها (الهواء والهوى)» . ونحن لا نعرف إذا كان (هاهاها) كناية عن الهزل أم أنه اسم القالب الفكاهى المشار إليه . وكان الجوق يستخدم أيضا مهرجا قصير القامة اسمه الشيخ عبدالهادى ليلقى فى الحاضرين خطبة هزلية . وأحيانا كان الشيخ سلامة حجازى يعرض فصلا واحداً من «شهداء الغرام» ، بعد أن ينتهى من عرض مسرحية أخرى ، كما نتبين من الخبر التالى المنشور فى مجلة «الإصلاح» الصادرة فى ٢٩ تشرين الثانى عام ١٩١٣ (ص : ٣) : «سيمثل الجوق رواية خداع الدهر،وهى حديثة لم تمثل بعد . ويعقبها الفصل الثالث من رواية «روميو وجولييت»» . وأصبح تقديم فصل واحد أو أكثر من عدة مسرحيات مختلفة ، تقليدا أشاعه الشيخ سلامة . وقلده فيه معاصروه واللاحقون عليه .

حتى جورج أبيض نفسه تأثر بهذا التقليد . فضلا عن أنه ـ كما أسلفنا ـ خصص للطرب دورا فى عروضه المسرحية ، فأقحمه بين الفصول . يقول «المؤيد» فى ١٦ أبريل ١٩١٣ (ص : ٦) : «يقوم جوق حضرة النابغة جورج أفندى أبيض فى هذه الليلة بدار الأوبرا الخديوية بإحياء ليلة تمثيلية نادرة بمعرفة حضرات البارعين عبدالله أفندى عكاشة وبرهان الدين بك حيث يمثل الفصل الأول فى رواية (روميو وجولييت) ، والفصل الرابع والخامس من رواية (لويس الحادى عشر)،ورواية (أمشير)،ورواية (طارق بن زياد) .

وتلقى الآنسة أرشالو مونولوج باللغة التركية، وغير ذلك من دواعى الأنس والسرور» . وفى بعض الأحيان كان الشيخ سلامة يقدم مسرحية مستقلة بذاتها خلال تقديمه «شهداء الغرام» كما نجد فى الخبر الذى نشرته جريدة مصر فى ١٢ ديسمبر ١٩١١ (ص : ٣) : «يمثل جوق حضرة الممثل الشهير سلامة حجازى رواية بمفرده وهى «الحائك وشمس» فى خلال الفصول . وحين اشترك أبيض وحجازى عام ١٩١٤ فى تأليف جوق يحمل اسميهما ، عهدا إلى بعض الأطفال فى بعض الحفلات إلقاء مناظرة فى قالب مونولوجات أثناء تمثيل المسرحية . وليس من شك فى وجود بعض الجوانب الإيجابية والبناءة فى مثل هذه الممارسة المسرحية ؛ فهى تدريب للأجيال الجديدة على الإلقاء والتمثيل ، أى أنها تحاول أن تسد شيئا من الفراغ الناجم عن عدم وجود معاهد للتمثيل . ولعله من المفيد أن نذكر بهذه المناسبة أنه ظهرت أكثر من محاولة فردية فى سبيل ملء هذا الفراغ ، من بينها إنشاء جورج أبيض مدرسة خاصة لتعليم التمثيل . تقول «الأخبار» بتاريخ ٣ يونيه ١٩١٧ (ص : ١) : «أنشأ حضرة الممثل البارع الأستاذ جورج أبيض مدرسة للتمثيل بالقاهرة على نظام مثيلاتها فى أوروبا، وجعلها ثلاثة أقسام ؛ خص أولها بالممثلين ، والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء ، والثالث بالخطباء والمشتغلين بالإلقاء . وبعلن بروجرامها قريبا،ثم تفتح للطلاب فى ١٥ يونيه الجارى» . ثم نطالع فى جريدة الأخبار بتاريخ ٩ يونيه ١٩١٧ (ص : ٥) الإعلان التالى : «مدرسة التمثيل العربى بشارع الظاهر نمرة ٣٤ بالقاهرة تليفون ١١ ـ ٣٥ لمؤسسها ومديرها جورج أبيض . افتتاحها فى ١٥ يونيه ١٩١٧ . الدروس ثلاثة أقسام ؛ الأول خاص بالممثلين، والثانى بالممثلات وراغبات تعلم حسن الإلقاء . ولكل قسم منها دروس خصوصية وعمومية . مدة الدرس الواحد ساعتان مرتين فى الأسبوع ، وتشجيعا لطلاب هذا الفن الجميل قد جعل الأسعار زهيدة كالآتى : ٥٠ قرشا شهريا العمومى ، و ١٠٠ قرش الخصوصى . تقدم الطلبات من الآن إلى إدارة المدرسة» . فضلا عن هذا فإن تدريب الأطفال على الظهور على خشبة المسرح ليس بالأمر الغريب ؛ فجريدة «الأفكار» تخبرنا بتاريخ ١٠ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) تحت عنوان : «أطفال على المراسح لا يتجاوز سن أكبرهم عن ٦ سنوات» : «فى شهر أبريل الماضى تألف جوق أطفال لا يتجاوز سن أكبرهم ست سنوات . وقد أخذ هذا الجوق فى ترتيب رواياته الجديدة ومناظره المدهشة . وسيقدمها قريبا أمام الشعب المصرى . وهذا الجوق مؤلف من ٢٥ ممثلا وممثلة . فلا عجب إذا لاقى هذا الجوق الإقبال المنتظر عند تمثيل رواياته التى ستدهش الحضور» .

على أية حال ، نعود إلى الموضوع الأصلى الذى استطردنا عنه ، فنقول إنه ما من شك أن إلقاء المونولوجات أثناء عرض «شهداء الغرام» يخل ـ بطبيعة الحال ـ بالجو المأساوى الذى أراد شكسبير تصويره فى مسرحيته . تقول جريدة المؤيد بتاريخ ١١ يناير ١٩١٥ (ص : ٣) بشأن إلقاء الأطفال المونولوجات أثناء تمثيل شهداء الغرام : «يمثل جوق أبيض وحجازى فى تياترو برنتانيا . روميو وجولييت . وتتخلل الفصول مناظرة بمنولوجات يلقيها ممثلو الجوق . والممثل الأول والممثلة الأولى من جوق الأطفال الحديث يكون الحكم فيها للجمهور بالفائز الذى تقدم له جائزة ذات قيمة» . ونقرأ فى «المقطم» بتاريخ ٢٢ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٧) إعلانا عن البرنامج التمثيلى فى مسرح الكورسال دلبانى بشارع عماد الدين يتكون من عشر فقرات ، من بينها مسرحية هزلية يمثلها محمد ناجى . وفى ختام فقرات الحفل تمثل (شهداء الغرام) . الأمر الذى يدل على أن رائعة شكسبير التراجيدية لم تكن فى نظر مديرى الأجواق المصرية سوى مناسبة للغناء والطرب، أو مجرد فقرة يتوسلون بها إلى إمتاع الجمهور وتسليته . وحين افتتح العكاكشة جوقهم الجديد بتمثيل شهداء الغرام ارتفعت عقائرهم بالغناء، مقلدين بذلك الشيخ سلامة حجازى وأبا خليل القبانى . ويبدو أن صوت عبدالله عكاشة يتميز بالرخامة، فى حين أن صوت زكى عكاشة كان يفتقر إلى الحلاوة ، وليس أدل على ذيوع (روميو وجوليت) من أن عبدالله عكاشة وأخوته كانوا يقدمونها فى تياترو حديقة الأزبكية، فى الوقت نفسه الذى كان الشيخ سلامة يمثلها فى تياترو برنتانيا (انظر المحروسة فى ٢ سبتمبر ١٩١٤ ص : ٣) . حتى منيرة المهدية ، التى كان صوتها فتنة للعالمين ، بدأت حياتها الغنائية تلميذة فى مدرسة حجازى . وفى بدء عهدها بالغناء التحقت بفرقة عزيز عيد لتلقى بين الفصول فى تياترو الشانزليزيه بالفجالة قصائد وأناشيد ومشاهد من روايات الشيخ سلامة حجازى .

ولكن من الإجحاف أن نلقى تبعة إقحام الطرب والفكاهة على التراجيديا الشكسبيرية على الشيخ سلامة وحده ؛ فهو فى التحليل الأخير لم يفعل إلا استجابة لرغبات النظارة . ويجدر بنا أن نورد فى هذا الشأن جانبا من مقال نشرته «الدنيا المصورة» (عدد ٧٧) بتاريخ ٦ يولية ١٩٣٠ . وترجع أهمية المقال ـ الذى يستند كاتبه إلى طبيب بمستشفى الملك اسمه فؤاد رشيد، وصفته هذه المجلة بأنه حجة فى تاريخ المسرح المصرى ـ إلى أنه يلقى ضوءا على المزاج المصرى الذى حدد للمشتغلين بالمسرح مسارهم ؛ الأمر الذى يدعونا إلى أن نترفق فى الحكم عليهم حين نراهم يقحمون الغناء فى المآسى ، ويختمون عروضهم التراجيدية بفصول مضحكة . تقول «الدنيا المصورة» (ص : ٢٢) إن الكوميديا قبل عام ١٩١٤ كانت لازمة أساسية فى العروض الجادة أو التراجيدية . ولكن بعد ١٩١٤ بدأت الكوميديا تستقل لتصبح فى نهاية الأمر كيانا قائما بذاته . ويضيف فؤاد رشيد أن الظروف ساعدت على استقلال الكوميديا عن العروض التراجيدية ؛ فنحو عام ١٩١٤ خلا مسرح برنتانيا لمدة شهرين حتى صرحت الحكومة لجوق أبيض وحجازى باستخدام دار الأوبرا فى خلال هذه الفترة ؛ الأمر الذى أغرى عزيز عيد بتكوين فرقة كوميدية تتألف من حسين رياض واستفان روستى وحسن فايق . وبإنشاء هذه الفرقة ـ كما يذهب إلى ذلك فؤاد رشيد ـ أصبح للكوميديا فى مصر كيان مستقل . ولكن هذه الفرقة ما لبثت أن انهارت ، فاضطر مؤلفها عزيز عيد إلى الانضمام

إلى فرقة عكاشة التى أولت التمثيل الكوميدى والفودفيل اهتماما كبيرا ، وأفردت له عروضا خاصة . تقول «الدنيا المصورة» فى هذا الشأن إنه قبل ١٩١٤ تقريبا «لم يكن للكوميدى وجود حقيقى فى مسارحنا ، وكل ما فى الأمر وضع روايات كانت تعرض فى فرقة المرحوم الشيخ سلامة حجازى . وكان أهمها (أبوالحسن المغفل) و(الشيخ متلوف) و(البخيل) . أما عدا ذلك فقد كانت الروايات تعتمد على العنصر الغنائى الذى كان يضطلع به فقيد الإنشاد المرحوم الشيخ سلامة . على أن كثيرا من هذه الروايات كانت تحوى فى ثناياها دورا أو اثنين تمتزج بهما الدعابة وتختلط فيهما روح الفكاهة . وكان أشهر من تسند إليه مثل هذه الأدوار الممثل خفيف الروح المرحوم محمود حبيب ، ثم يليه الأستاذ عمر وصفى . ولما كانت أغلبية هذه الروايات تنتهى بفواجع ، فقد اعتاد الجمهور أن يطالب بفصل مضحك فى النهاية . وطالما شاهدنا فى رقاع الإعلان عن حفلات التمثيل تلك الجملة المأثورة (وتختتم الرواية بفصل مضحك من أمير المضحكين محمد ناجى) . ولم يكن الشيخ سلامة يلجأ إلى هذه الوسيلة فى الغالب إلا فى المواسم والأعياد،وفى الرحلات التى كان يقوم بها فى ريف مصر وصعيدها . ومن النوادر التى يصح ذكرها بهذه المناسبة ، أن الأستاذ أبيض عندما ألف فرقته العربية الأولى من فطاحل الممثلين ، وتجول فى الأرياف يعرض رواياتها الشائقة (لويس الحادى عشر وأوديب الملك وعطيل وغيرها) ــ نقول إن الريفيين عقب إسدال الستار الأخير لم يكونوا ليغادروا المكان معتقدين أن كل رواية لابد أن تختتم بفصل مضحك ، وأن هذا الفصل من لبنة الرواية ولوازمها الأصلية،وبدونه لا يكون لها شأن يذكر . بالطبع لم يكن فى المقدور النزول على هذه الرغبة،فكان الجمهور يظل جاثما فى أماكنه ، مصفقا ومهللا (لسه فصل ــ لسه فصل) . وبعد ذلك وضعت عدة روايات من نوع (الفارس)،كان منها أن قلبت رواية شكسبير (روميو وجوليت) رأسا على عقب ، واستخرجت منها فكاهة حقيقية سميت (روميو وجوليت الهزلية) . وكان الدور المهم فيها للمرحوم محمود حبيب . وفى ذلك العهد نفسه ظهر الممثل جورج دخول فى دور (كامل الأصلى)،فكان يمثل فصولا مضحكة دون أن يعتمد فيها على نص محرر ؛ فلم يكن إذاك بحاجة إلى ملقن يعينه على التذكر ، بل كانت ذاكرته هى العمدة التى يستعين بها على فصوله المضحكة والسهرات الخاصة ، فقد كان بطلها أحمد الفار ، ومازال إلى اليوم حيا يرزق ، وهو قدير على تقليد أصوات الطيور والحيوانات المختلفة ، كما أنه عازف ماهر فى موسيقى القرب . وكان أهم فصوله المضحكة ذلك الفصل المشهور إلى اليوم،والمسمى (سعد الدين باشا مدير الغربية)» .

لقد شهد المسرح المصرى فى مطلع القرن العشرين ممارسات عجيبة أشد ما تكون مدعاة للدهشة والاستغراب ، لعل أهمها إقدام الشيخ سلامة على تحويل نهاية شهداء الغرام المفجعة إلى نهاية سعيدة ، زف فيها هذا المطرب الكبير جوليت إلى روميو،ثم تغنى فى حفل زفافها . تقول جريدة الوطن بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩١٥ (ص : ٣) فى هذا الشأن : «يمثل جوق أبيض وحجازى شهداء الغرام بشكل جديد ، يمثل أهم أدوارها حضرة الأستاذ الشيخ سلامة حجازى ، وتظهر فى الفصل الرابع حفلة زفاف جوليت موقعة نغماتها على الآلات والطرب برئاسة الأستاذ سامى أفندى شوا وفرقته . تنزيل عظيم فى أثمان التذاكر (لوج حريمى ٤٠ قرشا ــ لوج رجالى ٣٠ قرشا ، وأسعار الكراسى ٨ ، ٦ ، ٢ ، أعلى التياترو» . ولعلنا نلاحظ فى هذا الخبر تخصيص ألواج للحريم . وكانت هذه الألواج مغطاة حتى لا تنفذ إليها عيون الفضوليين من الرجال . ونقرأ فى المقطم بتاريخ ٢ مايو ١٩٠٧ (ص : ٣) نموذجا لإعلان متكرر عن تخصيص جوق سلامة حجازى بابا خصوصيا لدخول العائلات : «لغاية التحفظ خلف دار التمثيل» . وأحيانا كان الجوق يخصص حفلات للنساء فقط،كما هو واضح من الإعلان الذى نشرته جريدة الأفكار بتاريخ ١٨ أكتوبر ١٩١٤ (ص : ٣) : «للسيدات فى الساعة ٥ بعد الظهر إلى الساعة ٨ مساء تقام حفلة خصوصية لا يدخلها أحد من الرجال قط . ومن الساعة التاسعة مساء دخول عمومى للرجال والسيدات» . وينبغى أن نذكر هنا بصدد تحويل الشيخ سلامة حجازى مأساة (شهداء الغرام) إلى حكاية ذات نهاية سعيدة أن تاريخ الأدب الإنجليزى نفسه شهد تجربة مماثلة قام بها ناحوم تيت فى القرن الثامن عشر . فقد أجرى تيت تغييرات جذرية فى مأساة الملك لير ، ثم أنهاها نهاية سعيدة ، بأن زوج كورديليا من إدجار . وراق هذا التغيير فى عين ناقد كلاسيكى ذائع الصيت هو الدكتور صامويل جونسن . وبالرغم من اختلاف الظروف والأسباب التى دفعت كلا من ناحوم تيت وسلامة حجازى إلى نبذ النهاية المأساوية ، فإنهما كانا دون ريب يشتركان فى الرغبة فى استرضاء عامة النظارة التى تحب أن ترى على خشبة المسرح الشر يعاقب والخير يثاب .

ومن الممارسات الغريبة فى المسرح المصرى أن تقوم النساء بتمثيل أدوار الرجال . لقد كان محظورا على النساء فى العصر الإليزابيثى الذى ألف فيه شكسبير مسرحياته الظهور على خشبة المسرح الإنجليزى . ومن ثم كان يعهد إلى الصبية والغلمان بتمثيل أدوارهن . ولكننا هنا فى مصر نشهد العكس ، فنرى النساء يلعبن أدوار الرجال . فهل يستطيع المرء ــ استنادا إلى هذه الممارسة ــ أن يخلص إلى أن المجتمع المصرى فى مطلع القرن العشرين كان أقل فى محافظته من المجتمع الإنجليزى فى القرن السادس عشر؟ لست أدرى ، فالوصول إلى مثل هذا الحكم يحتاج إلى دراسة اجتماعية مقارنة ليس هنا مجالها . تقول صحيفة الوطن بتاريخ ١٩ يوليه ١٩١٧ (ص : ٣) : «يسرنا أن يعود إخوان فرح إلى التمثيل ، فقد عزم حضرة توفيق أفندى فرح شقيق المرحوم إسكندر فرح على تقديم بعض الروايات الممتازة أثناء ليالى عيد الفطر فى تياترو الشانزليزيه . وأول رواياته (شهداء الغرام) وتقوم،أنيسة بدور «روميو» . وليس هذا بالأمر الغريب،فقد كانت كل من منيرة المهدية وفاطمة رشدى تلعبان أدوار الرجال . تقول صحيفة البصير فى ٥

أكتوبر ١٩١٦ (ص : ٥) : «يحيى جوق السيدة منيرة المهدية ليلتين من ليالى عيد الأضحى فى مرسح الحمراء . الليلة الأولى مساء يوم الاثنين (٩ أكتوبر) وتمثل فيها رواية عائدة الشهيرة،وتقوم بتمثيل رداميس بطل الرواية السيدة منيرة المهدية،وتنشد ما فيها من القصائد البديعة . والليلة الثانية (١٠ منه) وتمثل فيها رواية هملت، ويقوم بأهم الأدوار عبد العزيز أفندى مدير الجوق . وفوق ذلك فإن السيدة منيرة ستطرب الجمهور على تخت آلات مؤلف من أبرع الموسيقيين بأدوار جديدة» . يقول شحاته عبيد فى جريدة الوطن بتاريخ ٢٣ يوليه ١٩١٨ (ص : ١) فى هذا الصدد : «أما فرقة المهدية فإنها مازالت تمثل رواياتها الأبدية التداول ، ولا أدرى أية نزعة تدفعها إلى ذلك وهى تجد فى الجمهور إعراضا واشمئزازا» . ويزجى شحاته عبيد النصيحة للسيدة المهدية بأن تقلع عن تمثيل أدوار الرجال ، فهى محبوبة مطربة وممثلة ، ويمكنها بمنتهى السهولة أن تجد فى أدوار النساء الكثيرة الدور الذى يناسبها . أما إذا كانت مصرة على الاستمرار فى تمثيل أدوار الرجال فخليق بها أن تمثل دور صبى يتراوح عمره بين الثانية والرابعة عشرة.»

والرأى عندى أن أكثر الممارسات غرابة فى بواكير المسرح المصرى أن يتناوب ممثلان معروفان تمثيل شهداء الغرام؛ فيظهر الشيخ سلامة فى بعض فصولها ويؤدى عبدالله عكاشة فصولها الأخرى ، كما نتبين من الخبر الذى نشرته جريدة مصر بتاريخ ١٠ أكتوبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «يمثل الجوق العربى مساء اليوم رواية شهداء الغرام الشهيرة ، وسيقوم بأدوارها حضرة الممثل الشهير عبدالله أفندى عكاشة ، ويقوم بدور روميو فى الفصل الثالث حضرة المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى ، ويليها فصل مضحك» . وتقول جريدة مصر فى هذا الشأن بتاريخ ١٩ نوفمبر ١٩١٢ (ص : ٣) : «ستمثل رواية (شهداء الغرام) وما فيها من أنواع الطرب ورخيم الألحان . ويقدم ثلاثة فصول فيها حضرة الأستاذ المطرب البارع عمدة التمثيل الشيخ سلامة حجازى،والفصلين الباقيين لحضرة الممثل الشهير عبدالله أفندى عكاشة» .

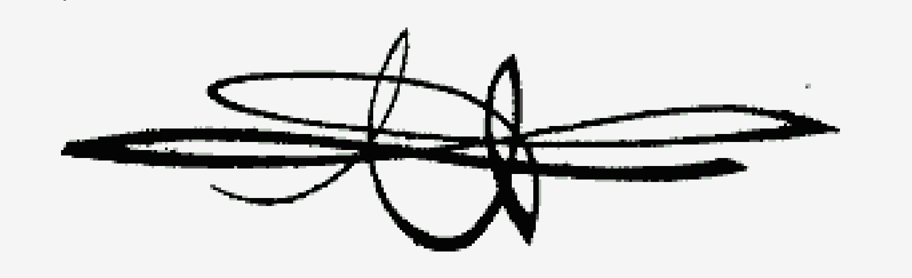
وبالرغم من كل ما تقدم من سلبيات شابت العمل المسرحى المصرى فى بداياته فقد أشرقت فيه بعض الإيجابيات العظيمة المشرقة . لقد قيل عن الشيخ سلامة فى حياته إنه وقف حجر عثرة فى سبيل رقى التمثيل فى مصر ، لأنه جعل من الطرب تقليدا مسرحيا،لم يستطع الذين جاءوا من بعده أن يتخففوا منه . ومن الواضح أن أثره فى المسرح لم ينته بوفاته ؛ فنحن نطالع فى صحيفة «المنبر» بتاريخ ١١ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) انه بعد وفاته عام ١٩١٧ أصبح «كل صاحب فرقة تمثيلية يحاول الاستعاضة عن ذلك الشيخ ببنات وصبيان ينشدون بعض قصائده ، ويغنون شيئا مما وضع من الألحان ، فأثبت عملهم هذا أن صوت الشيخ كان القوة المغناطيسية التى جذبت الجمهور إلى مسارح التمثيل» . ونقرأ تأكيدا لهذا المعنى فى مقال كتبه محمد تيمور فى «المنبر» بتاريخ ٢٨ أغسطس ١٩١٨ (ص : ١) يذهب فيه إلى أن الشيخ سلامة قد لا يكون أضاف إلى فن التمثيل شيئا يذكر ؛ إلا أنه استطاع أن يقرب المسرح من قلوب الناس ، وأن يستميلهم إليه بفضل فائق عنايته بالمناظر والملابس المسرحية ، وإنفاقه ببذخ عليها ، وبفضل قدرته على المواءمة بين ألحانه وبين المواقف المسرحية . يقول محمد تيمور فى هذا الصدد : «أينسى القارئ الكريم المناظر المتقنة المدهشة التى كان يقدمها لنا الشيخ فى روايات «هملت» و«شهداء الغرام» و«تلماك» و«ضحية الغواية» و«نتيجة الرسائل» وغيرها من الروايات الشهيرة ... والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل فى مدرسة أو عن أستاذ قادر،ولكنه تعلمه فى مدرسة التجارب . وهو إن كان لم يصل لتحسين إلقائه ولكنه وصل أخيرا لإجادة كثير من الأدوار التى لم يبزه فيها ممثل،كدور هملت ... أما طريقة إنشاده فكانت تختلف عن طريقة المغنين،وكانت ألحانه توافق المواقف المسرحية . فإذا لحن لحنا للجحيم سمعت منه عزيف الجن ، وإذا لحن لحنا غراميا شممت منه أريج الحب ، وإذا لحن لحنا دينيا دخلت فى نفسك الهيبة والجلال» .

ومن الصفحات المضيئة فى المسرح المصرى أن نراه يتحول أحيانا من مجلس أنس وطرب إلى منتدى أدبى راق؛ فيه أروع الشعر وأعذبه ، مثل تلك الحفلة التى وصفتها صحيفة المؤيد بتاريخ ٤ مارس ١٩١٣ بقولها (ص : ٦) : «شهداء الغرام فى تياترو عباس بشارع جلال . يقام فى مساء الخميس (ليلة الجمعة ٦ مارس) الاحتفال السنوى ، فيقدم جوق الشيخ سلامة رواية «شهداء الغرام» (روميو وجوليت) وهى فى مقدمة الروايات التى يتمنى محبو الطرب والتمثيل رؤيتها ، ويقوم بأهم أدوارها حضرة الممثل البارع والمطرب الشهير الشيخ سلامة حجازى ، ويقدم وصلتين طرب حضرة بلبل مصر الوحيد إبراهيم أفندى شفيق على تخته الجامع أعظم مشاهير فن الموسيقى والطرب ، خصوصا حضرة سامى أفندى شوا ، ويلقى خطابا فى فن التمثيل حضرة سيد أفندى على، وتلقى قصيدة لسعادة شوقى بك،وقصيدة لسعادة حافظ بك إبراهيم،وقصيدة لحضرة خليل أفندى مطران ، وفصل رقص جميل . وتختم الليلة برواية هزلية جديدة» . وأيا كانت القيمة الفنية لمسرح سلامة حجازى الغنائى فلا مناص من الاعتراف بفضل ريادته ، وأنه ـ رحمه الله ـ كان ينحت بأظافره فى الصخر من أجل أن يتبوأ المسرح المصرى مكانا عاليا بين الفنون» .

ومن النقاط المضيئة كذلك الدور الرائع الذى لعبه هذا المسرح فى إذكاء روح التآلف والالتحام فى صفوف الأمة من مسلمين ومسيحين . فعلى سبيل المثال تخبرنا جريدة «البصير» بتاريخ ١٥ مارس ١٩٠٠ (ص : ٢) أن جوق سلامة حجازى قدم شهداء الغرام فى طنطا لصالح الجمعية الخيرية الكاثوليكية . ولكن استعداد كثير من الفرق المسرحية لإحياء الحفلات الخيرية لا ينبغى أن ينسينا أن بعض الممثلين كانوا يقومون بأعمال نصب على الجمهور تحت ستار جمع المال للأعمال الخيرية،كما يتضح لنا من خبر نشرته جريدة البصير بتاريخ ٨

ديسمبر ١٩١٥ (ص : ٢). وبرغم هذا فإذا أمعنا النظر فى الخبر التالى عن منيرة المهدية، وجدناه مثلا رائعا من التسامح الدينى ورحابة الأفق. وبفرض أن منيرة المهدية كانت تهدف إلى الدعاية عن نفسها، فإن الخبر فى حد ذاته دليل ناصع على تحضر أسلافنا. تقول صحيفة «البصير» فى ١٥ يناير ١٩١٦ (ص : ٢) عن استعداد منيرة المهدية لإقامة الحفلات الخيرية لصالح كل الطوائف والعقائد: «وقد حركت غيرتها اليوم عاطفة إنسانية فى هذه الضائقة الشديدة، فأرادت أن يكون لها باع طولى فى إغاثة المنكوبين بالفقر، فتبرعت بليالى تمثيلية لبعض جمعيات الإسعاف، وثانية لجمعية الروم الأرثوذكسيين، وثالثة لجمعية المواساة الإسلامية، وكتبت لنا تقول إنها مستعدة لتحذو هذا الحذو الجميل مع كل جمعية خيرية على اختلاف الأديان والنحل، بشرط أن تخابرها الجمعية قبل تحديد ميعاد بعشرة أيام، والمخابرة معها رأسا بمنزل زوجها الفاضل محمود بك جبر بالفيلا نمرة ١٠٨ فى مصر الجديدة ... وفى هذه الليلة تمثل للإسكندريين فى مسرح الحمراء رواية أنس الجليس وفصلا من رواية «شهداء الغرام». فضلا عن هذا كانت الأجواق المختلفة تخف لنجدة المحتاجين والمعوزين من الممثلين والأدباء. بل إن جود هذه الأجواق كثيرا ما تجاوز حدود مصر إلى بلاد بعيدة، بعضها عربى وبعضها الآخر أجنبى. فنحن نقرأ مثلا فى صحيفة «المؤيد» الصادرة فى ١٤ أبريل ١٩١٢ (ص : ٦) عن اشتراك عبدالله عكاشة مع سلامة حجازى فى تمثيل شهداء الغرام لصالح المجاهدين ضد الطليان فى طرابلس.

وأخيرا نقول إن من النقاط المضيئة فى بدايات المسرح المصرى أن انفتاحه على الغرب كان فى الأساس انفتاحا حضاريا؛ فقد كانت الفرق الإيطالية والفرنسية بوجه خاص تفد إلى مصر فى كل عام لتقديم موسمها على مسرح الأوبرا الخديوية، ويعطينا الخبر المنشور فى الأهرام بتاريخ ٢١ يونيه ١٩٠٣ (ص : ٢) مجرد نموذج لنشاط الفرق الأجنبية فى مصر فى مطلع هذا القرن، ومفاده أن جوقا إيطاليا حضر إليها ليقدم ست عشرة مسرحية باللغة الفرنسية فى الأوبرا الخديوية، من بينها مسرحيتا «روميو وجوليت» و«هملت». وفى العقد الثالث من القرن الحالى تنبهت انجلترا لخطر التنافس الثقافى الإيطالى الذى يتهددها، الأمر الذى جعلها تشعر بالرضا عن زيارة فرقة أتكنز للأراضى المصرية عام ١٩٢٧. ويلقى الخبر التالى ضوءا على تنافس انجلترا وإيطاليا فى هذا الشأن. تقول الأهرام بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٩٢٧: «لندن فى ١٩ ديسمبر ـ لمراسل الأهرام الخاص ـ نشرت جريدة (المورنن بوست) اليوم مقالا لمكاتب لها قال فيه مايلى: «من دواعى الأسف الشديد أن ليس فى انجلترا جمعية مركزية ترسل أحسن الروايات الإنجليزية تمثيلها فى الجهات المتطرفة من الإمبراطورية البريطانية. وقد دلت التجربة الأخيرة التى جربها المستر أتكنز فى مصر على أن البلدان التى جنت فائدة من العدل والإدارة والتعليم البريطانى تحتاج أيضا إلى ترقية الثقافة. ولا ريب أن كل جمعية مشهورة بحسن السمعة من الجمعيات التمثيلية تأتى بفائدة ثمينة، وتساعد على إعلاء السمعة البريطانية إزاء المساعى التى تبذل لعرض الثقافة الإيطالية على مصر. ويبذل السنيور موسولينى المال لإعانة الجوقات الإيطالية التى تمثل رواياتها فى دار الأوبرا الملكية بالقاهرة، حتى أخذ المصريون يولون وجوههم شطر إيطاليا لرؤية كل شئ فنى جميل». ومهما اختلفنا حول مدى فائدة مثل هذه العروض الأجنبية للجمهور المصرى، فإنها دليل على الصحة والعافية الحضارية. صحيح أن الأوبرا الخديوية كانت تجسيدا للنفوذ الأجنبى والامتيازات الطبقية، ولكنها كانت على المدى البعيد أحد مصادر الإشعاع الثقافى فى بلادنا.



تتناول المجلة فى أعدادها القادمة الموضوعات والقضايا التالية :

* النقد والعلوم الانسانية .
* تراثنا الشعرى .
* عباس العقاد .
* الأسلوبية .
* تراثنا النقدى .
* الأدب والفنون .

وتدعو المجلة الباحثين فى الوطن العربى والمهتمين بالدراسات العربية إلى الاسهام والمشاركة بالكتابة .

جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً : إليوت

حياته :

ولد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بتقاليدها الدينية ، وقدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاما يدرس بجامعة واشنطون ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارفارد . فأخذ يعمل بجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانس فى ثلاث سنوات ، ثم حصل على الماجستير فى السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارفارد ، حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه فى الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفى السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكى يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكتسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن ، ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist فى الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتا ؛ وهى تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz ، أكذوبة القرن ، ولا يتفق آخرون ـ أمثال H. N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر حجر الزاوية فى الأدب العالمى ، وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته «الميزان» The Criterion التى ظلت سبعة عشر عاما وهى تمارس تأثيرا واسعا على الأدب العالمى . ولأن المجلة لم تحقق دخلا يكفى لصدورها ، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطنا إنجليزيا . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته «الأرض الخراب» ، وأخيرا وجده ولخصه فى العبارة الآتية «كاثوليكى فى العقيدة ، محافظ (كلاسيكى) فى الأدب ، ملكى فى السياسة» ، وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس اتجاهه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحى له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو «جريمة قتل فى الكاتدرائية» Murder in the Cathedral، وتوالت مسرحياته بعد ذلك ، وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هى : «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ، «التئام شمل العائلة» ١٩٣٩ م The Family Reunion ، «حفلة كوكتيل» ١٩٥٠ م The Cocktail Party ، «كاتب الأسرار» The Confidential Clerk ، «السياسى العجوز» ١٩٥٨ م The Elder Statemman .

توماس بيكيت :

ويهمنا هنا مسرحيته «جريمة قتل فى الكاتدرائية»، لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور : «مأساة الحلاج».

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية «توماس بيكيت» Thomas Becket ، التى ينبغى أن نعرف شيئا عن تاريخ حياته.

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية فى مدارس لندن وباريس ؛ فقد كان والده فرنسى المولد . ودرس أيضا التشريع ، والقوانين المدنية فى إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دورا مهما لكى يمنع الملك «ستيفن» من أن يتوج ابنه . وقد رفعه هذا فى عين هنرى ، الذى أصبح سنة ١١٥٤ م هنرى الثانى ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلما لابنه «الأمير هنرى» . وقد لعب دوره البارز فى البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة فى تزويج الأمير هنرى من ابنة «لويس» السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنرى فى حملة لتأديب «التولوز» ، وقاد فرقة من الفرسان ، وانتصر فى مبارزة فردية على فارس فرنسى مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كاتدرائية «كانتربرى» ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ؛ فقد استن لنفسه قانونا صارما ، وأصبح بيكيت ، الذى كان يحيا حياة البلاط والترف ، جادا . وبدأت الخلافات بينه وبين هنرى تزداد وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها فى تاريخ انجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهرب إلى الخارج ، وظل فى المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مساعى الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها فى موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا فى عملية تتويج الأمير هنرى ، كخليفة على العرش ؛ فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وضاق الملك به ؛ ويقال إنه تفوه برغبته فى الخلاص منه ، والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة ، وتوجهوا إلى بيكيت فى الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التى ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحدا من شعبه بسوء . وأخيرا قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدى صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزارا يؤمه الحجاج من كل مكان .

جريمة قتل :

وقد اتخذ إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكى يقيم مسرحيته لمناسبة أعياد كانتربرى السنوية ، وكانت المسرحية من فصلين تتخللها موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للجوقة (الكورس) يتنبئون بالمأساة التى ستقع . ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصرا ، ويبدأ تعرضه للإغواء ممثلا فى الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التى كان يحياها فى البلاط ، والثانى يمثل القوة . والثالث يمثل المنفعة المباشرة . أما الرابع فهو يمثل الرغبة فى الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحا أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة . أما الرابع والأخير فقد كان أخطرهم . ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه . هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهى تتحدث عن المغزى المسيحى وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه فى وقت واحد . وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتومئ إلى أن شهيداً آخر ربما يأتى فى الطريق .

أما الفصل الثانى ، فيتم فيه اغتيال بيكيت . بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ؛ يصمم فيه بيكت على أن يقدم نفسه شهيدا من شهداء كانتربرى .

التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات . على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ؛ فإنها لا تعنى بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه . كما هو الحال مع هاملت مثلا ، ولكنها تركز على «الفكرة» التى اعتنقها البطل . والتى هى وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات . فقد يكون – ظاهرياً على الأقل – الصراع بين هنرى وبيكيت ؛ وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذى بلغ أشده فى العصور الوسطى ؛ وقد يكون هذا الصراع رمزا لصراع أشد . بين القوة الغاشمة والمعتقد الدينى . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التى سيطرت على توماس .

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا ؛ فإن الجوقة تلعب دورا لا يقل عن دوره ، وهى تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسى فى هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه فى أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف فى المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقى للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذى يعتمد على الدافع – الفعل – النتيجة motive - act - result وأن المسرحية

كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه فى المسرحية :

وما هى إلا هنيهة ، حتى يحلق الصقر الجائع ويرفرف ، ثم ينقض ، منتهزا فرصته . وسوف تكون النهاية هينة ، مباغتة ، وكأنها منحة الإله .

وينبغى ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وإلا سنجد فيها هبوطا فى الحدث وعدم ترابط للأفعال ، وسنجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية . وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن ينبغى أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها،وهنا يظهر تفرد إليوت ؛ فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريقى ، الذى يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة فى العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسخيلوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معا صورة القدر .

لقد ذكر إليوت فى حديث إذاعى له ، وهو يعلق على روايات «تشارلز وليم» ، أن فى حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنيا فى رباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهام روحى ، أجاب بأنه لم يكن مشغولا بذلك أثناء الكتابة ؛ فقط كان يبحث عن «لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها» . وحين تحدث عن «جون مارستون» ذكر أن فى حياة كل منا لحظات غير عادية ، تنتابنا فجأة ، ثم تتضح فى نفوسنا فجأة أيضا ، وكأن شعاعا من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء «القدر» ، وهى الكلمة التى أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهميتها فى العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والاقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير «شعاع من ضوء الشمس» A Shaft of Sunlight رمزا لتلك اللحظات المتناثرة فى مسرحية «جريمة قتل فى الكاتدرائية» ؛ فالكورس مثلا يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقا بيد الله الذى يشكل ما لم يتشكل بعد.لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من ضوء الشمس :

Destiny waits in the hand of God, shaping the still unshapen:
I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة «باتريشيا»(٢) عن نجاح إليوت فى وقوعه على شكل يتلاءم مع المضمون فتقول : «وقد تعمد إليوت ، عن قصد ، أن يضحى بما هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيوية ونزعة ساخرة ، لكى يركز على مفهومه الدينى للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنيا بإظهار العلاقة بين الله والإنسان ، ليس فى القرن الحادى عشر فحسب ، بل فى القرن العشرين أيضا . وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتخفى الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فاترة وشفافة ، ومن النادر أن تجد عملا فنيا كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللها الموعظة الدينية ، تماما كالكاتدرائية ، التى أسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضــــوح فى التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شئ من «الحتمية» التى تفرض عليك ، حين تدخل من باب «الكاتدرائية» الغربى والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة فى قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة «الكــورس» حيث تتراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع» .

وقد أكد الناقد «كارول . هـ . سميث»(٣) هذا الشكل الأصيل ، الذى يراه امتدادا وتطويرا لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتخذ من صلب المسيح وبعثه موضوعا لها . ويبدو هذا واضحا من التناظر الشديد ، بين شخصيتى الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية ، التى تقدم نفسها خلاصا للبشرية . ويأخذ فى شرح ذلك التناظر ، راجعا إلى موعظة بيكيت ، التى تتخلل الفصلين ، والتى يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ، وهى فكرة الاستشهاد بالمعنى المسيحى القديم . ولكن الناقد «ماكوبى»(٤) له رأى آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول «لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس «أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة» . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز ، أو نصيحته ترد ضده ، كما قال نيفيل كوجيل (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة) ؛ فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع . فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل النزيه شئ مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشرى ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متعسفا ؛ وربما كان من المستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ؛ فالإيقاع بطئ والخطبة طويلة ، لا تتناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ؛ فهو لا يسخر بل يعلم . ولا يهزأ بل يشجع ، تماما كما كان توماس يشجع عجائز كانتربرى ، حين خاطبهن بهذه الجملة . حقا إن فى هذه الجملة سخرية ، ولكنها سخرية من نوع آخر ؛ إنها ليست سخرية نوم

أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذى يصبح الآن تلميذا .
وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالى والسخرية من العجائز ، اللائى يدركن بفطرتهن ، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساحر « توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف ؛ يعرف ما لا يعرفه العجائز ، ولا يعرف ما عرفنه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح ، ثم يتطهر منها . إنه يضع أمامه وحشية رغباته بصورة عارية ... وهناك ما يكفى ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه ؛ فهو يقول « أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذى يجب أن تعطيه » . إنه هنا يتحدث بلغة « مفيستو فوليس » أمام « فاوست » . وفى حين يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ، كان الشيطان الرابع شيئا خارقا ، يثير مسحة من الرعب والإغراء فى آن . ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ؛ وهى فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئا من الاشمئزاز ، يمكن أن يعتبر اشمئزازا ذاتيا ، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التى لم يكن يرغب فى معرفتها ، أو فى بيان كنهها ، أو أيها يمكن أن يقبل ، وأيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التى لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يغرى . ومن ثم فإن توماس حين عرف العشية وقع فى اليأس ، وشك فى إمكان التسويغات البشرية ، وصاح : « ألا أستطيع أن أمارس أو أعانى بدون هلاك ؟ » . إن الشيطان يذكره بالتحليل الذى قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الجوقة فيما بعد . إن توماس لا يزال متطلعا ، لأنه يظن أن قدره بيده ... إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع بالذنب ؛ وهذا العجز يمثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقة الصادرة من الإرادة الحرة ، التى تتطابق مع الخطة الحتمية للإله . تلك هى الرسالة التى أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها أعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر ، أو على وجه الدقة هو الشيطان الذى يخدم الرب ، والذى يستخدم الإغراء لكى يوقظ فى الإنسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل فى الكاتدرائية » (من المسرح العالمى ـ يناير سنة ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم فى ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة تكشف عن مدى التأثر بين الجانبين ، وما إذا كان الأخير قد نقل عن الأول حرفيا أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مراميه ، وأن يلتقط إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يتراسلان بلغة يدركانها تماما . وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور فى تلك الترجمة ، وبخاصة فى صياغة إشاراته ، على الرغم من التباعد بين اللغتين ، حيث تنتمى كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور فى هذا الجانب أكثر من أن تحصى ، يكفى أن نشير إلى مثال واحد .

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture!
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering,
You go on croaking like frogs in the treetops:
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatever you are afraid of, in your craven apprehension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome to our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذى يبدو سهلا عاديا ومحتفظا فى الوقت نفسه بالطابع الشعرى . فترجمها كالآتى :

يا لها من طريقة فى الحديث فى مثل هذا الوقت الحرج ! إنكن نسوة حمقاوات . ثرثارات . بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل فى أية لحظة . وأن الجموع فى الشوارع ستهلل وتهلل ، بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع فى قمم الأشجار ؟ ولكن الضفادع ـ على الأقل ـ قد تطبخ وتؤكل . مهما يكن ما تخفن منه وفقا لإدراككن الخائر فإنى أسألكن على الأقل أن تبدين وجوها مبتهجة ، وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب .

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات فى الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفى من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول إليوت :

Had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warenne, and the Sheriff of Kent,[22]
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالآتى :

وعبرت البحر سالما ، ووجدت فى صاندويتش

وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
قوما أقسموا أن ينزعوا رأسى عن جسدى

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لوكانت :

وعبرت البحر سالما فوجدت فى «صاندويتش»
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا على أن يفصلوا رأسى عن جسدى

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياته :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشرقية بمصر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، عمل أولا بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محررا بروز اليوسف ، وأسهم فى الكتابة لكثير من الصحف المصرية والعربية ، من أهمها : الآداب ـ روز اليوسف ـ صباح الخير ـ الشعب ـ المساء ـ الكاتب ـ المجلة ـ الأهرام ـ الدوحة .

اشترك فى كثير من الأعمال الحكومية ، كان فى آخرها رئيسا للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتوفى سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثنى عشر كتابا ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيرا من المقالات .

أصدر أيضا خمس مسرحيات شعرية هى : مأساة الحلاج (١٩٦٤ م) ، مسافر ليل (١٩٦٩ م) ، الأميرة تنتظر (١٩٧٠) ، ليلى والمجنون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣) .

الحلاج :

أما مأساة الحلاج ـ موضوع الدراسة ـ فهى تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذى ولد فى منتصف القرن الثالث الهجرى (٨٥٨ م) بفارس ، وعاش فترة فى دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش فى بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ ـ (٩٢٢ م) بتهمة الزندقة .

والقارئ لكتاب «أخبار الحلاج» يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر عليه سمات المرض النفسى والعصبى : «ثم زعق ثلاث زعقات وسقط وسال الدم من حلقه» ص ١٧ «وكانت عيناه فى خلال الكلام تقطران دما» ص ٢٤ «ثم بكى حتى أخذ أهل السوق فى البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكا وكاد يقهقه ، ثم أخذ فى الصياح صيحات متواليات مزعجات» ص ٥٤ «فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه» ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعيا نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكى ينال عطف العامة وخلود الذكر . «وكيف أنت يا إبراهيم حين ترانى ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم فى أيام عمرى جميعه» ص ١٥ . «حضرت الحلاج يوم وقعته ، فأتى به مسلسلا مقيدا وهو يتبختر فى قيده وهو يضحك» ص ٣٤ . «فاجتمع عليه خلق كثير فمنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمى فاقتلونى ..... فاقتلونى تؤجروا وأستريح ... ليس فى الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلى» ص ٧٥ . «قدم الحلاج للقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدى ، ما هذا الحال؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال» ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لى أنه كان يتعمد ذلك لكى يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان ينهرهم ويقول إنها فوق أدراكهم . وتحمل شـطحاته تجديفا ، كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون فيه خروجا على حدود الدين . ومن ذلك :

«**جنونى لك تقديس وظنى فيك تهويس**»
(ص ٢٩)

«يا ولدى ، ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفى ، وحقيقة الكفر معرفة جلية ... وإياك والتوحيد» (ص ٦٢) ، ثم احمرت وجنتاه وقال ، أقول لك مجملا؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك» (ص ٧٤) . «فى دين الصليب يكون موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة» (ص ٨٢) «كفرت بدين الله والكفر واجب .. لدى وعند المسلمين قبيح» (ص ٩٩) .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الحلاج ؛ فقد اعتبروه ملحدا زنديقا ، من أصحاب نظرية «وحدة الوجود» ، واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد «إلى السحر والشعوذة والنيرنج» (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامى :

إن الناظر فى الفكر الإسلامى يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلغى «الاثنينية» ، ويجعل العالمين عالما واحدا ؛ فقد حل الله فى الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفى عن ابن عربى «فليس فى الوجود فى نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها

من جهته سميناها حقا وفاعلا ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقا وقابلا ومخلوقا » (فصوص الحكم ص ٨٠ — التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء فى الله ، وطرح التكاليف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبى صلى الله عليه وسلم فى معراجه إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله فى كل شئ ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول «ولكن للفناء عند متصوفة المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ؛ وهى التى تكلم فيها فى القرن الثالث الهجرى أبو يزيد البسطامى الفارسى المعروف ؛ وناحية موجبة وهى التى تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المتمسكون بظاهر الشرع . وأعنى بالجانب الإيجابى من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ؛ فكأن الغاية الصوفية عندهم ليست هى الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه » .

(فى التصوف الإسلامى ص ١١٨) .

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامى للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية (فى التصوف الإسلامى ص ١٠٤) أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣ — التعليق) .

وهذا هو السبب فى أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامى ، قد وقفوا موقفا معاديا لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية «وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً فى نفس الأصنام وحالا بها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه فى المخلوقات ، أنها أدلة عليه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء فى الصوفة ، والزبد فى اللبن ، والزيت فى الزيتون ، والدهن فى السمسم ، ونحوذ ذلك مما يقتضى حلول نفس ذاته فى مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون فى جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى فى المسيح خاصة » . (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالى يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفرا (مدارج السالكين ٣ / ٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يختر إليوت شخصية بيكيت عبثا ، فأى زائر لكاتدرائية كانتربرى يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسى من تاريخها ، يتمثل فى الاماكن التى عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتيا ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت — كما أراد — شهيداً آخر فى سلسلة الشهداء ، أوكما قال القس الثالث ، وهو ينهى المسرحية «فالحمد لله الذى قد وهبنا شهيدا آخر من شهداء كانتربرى » . والكاتدرائية فى الكنيسة الإنجليزية كالأزهر الشريف فى مصر ؛ فالحديث عنها — من خلال أهم شهدائها — هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذى لخصه بيكيت فى الموعظة الدينية ، التى تخللت الفصلين . وكل هذا فى الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرته للوجود منذ أعلن انتماءه للكنيسة الإنجليزية فى بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثا ، بل يعكس موقفا وتاريخا .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية «الحلاج» اختيارا مقصوداً ، لكى يحمل فلسفة التراث العربى الإسلامى ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن «المنحنى الشخصى فى حياة الحلاج » ولكتاب «أخبار الحلاج » الذى حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر فى لفته «إلى سيرة هذا المجاهد الروحى العظيم » كما يصفه (انظر تذييل «المسرحية ») . وأضيف الآن أن «جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، هى التى أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ؛ فقد تحدث عنها فى تذييل مسرحية «مسافر ليل » حديث إعجاب فقال : «بل إن فى ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف ، كما هو الشأن فى إليوت ، فإن «جريمة قتل فى الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المتمذجة ، بل هى عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت فى مسرحياته التالية ، وبخاصة «حفلة الكوكتيل » وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطارا مهما للعمل الفنى ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعرا . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته فى سلسلة «من المسرح العالمى » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا «حفلة الكوكتيل » (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور «مأساة الحلاج » فى فصلين ، الفصل الأول بعنوان «الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بخرقة الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية «تفسيراً إيجابياً » يقترب إلى «الفكر الإسلامى » الذى يعنى بأن تحقق فينا أسماء الله الحسنى :

«الله قوى يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فحول يا أبناء الله
كونوا مثله » .

وينتهى هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه الإيجابى ، المتمثل فى انحيازه للجموع ، ضد السلطة والحكام . وقد ظهرت الموعظة فى أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التى تخللت الفصلين ، والتى تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسى .

أما الفصل الثانى فقد كان بعنوان «الموت» . وأبرز ما فيه تلك المحاكمة ، التى جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها القاضى أبو عمرو الذى يحاول أن يستثير العامة ، ويحرضهم على الحلاج :

والآن .. امضوا ، وامشوا فى الأسواق
طوفوا بالساحات وبالحانات
وقفوا فى منعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعا يخفى كفره .
(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضى ابن سريج ، الذى يكشف حقيقة المحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكى تحد من تأثيره ، فيقول :

«بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس .
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والإسم » . (ص ١٩٢)

وانخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا فى قتل الحلاج :

«قالوا . صيحوا زنديق كافر
صحنا . زنديق .. كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا
فليقتل ، إنا نحمل دمه فى رقبتنا»
(ص ١٦)

والفصل الثانى فى مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضا قوتان ، عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم :

«لعلكم تتفقون معى أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ فى وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم ، إننا نستحق رضاكم . وإذا كانت هناك جريرة ما فأنتم شركاؤنا فيها»[٥] .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته . يقول أحدهم :

«إن الكنيسة سوف تقوى بهذه التضحية .
وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة .
مادام الرجال يضحون من أجلها»[٦]

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابى للنظارة . غير أن الناقد دافيد . أ . جونز تحت عنوان The temptation of the audience يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحما كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساويا للإغراء الذى تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدمون ببراعة ــ وبلغة لا تتفق وقرنهم الثانى عشر ــ أساليب السياسة الحديثة ، لكى يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة فى الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم آمنين . لقد اكتسب النظارة شيئا ، وأحسوا بشعور مخالف تماما لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شئ روحى أكثر منه شيئا سياسيا . وكان ذلك بفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن يستردوا حالة الاستشهاد . إن ما لاحظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التى تأتى نتيجة استشهاد القديسين . والتى هى واضحة فى ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة قد تحققت كاملة فى حالة استشهاد توماس أيضا .

وموقف الجوقة فى نهاية المسرحية يؤيد تلك الفكرة ، فقد أخذوا يغنون ترنيمة الشكر بأسلوب كنسى :

«نحمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس . نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التى سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح»[٧] .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مســـرحية

عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا فى الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا «فى خطى متباطئة ذليلة» كما يقول .

التعليق :

واضح أن شخصية «الحلاج» التى خلقها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية ؛ فقد رأيناه فى الأخبار التاريخية غامضا ، سلبيا ، عصبيا ، لا يتحمس لشئ ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابى ، يحرض العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ، ويجمع الأنصار .

ماذا نقموا منى ؟
أترى نقموا منى أن أتحدث فى خلصانى
وأقول لهم إن الوالى قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة
فى أكواب العدل ؟

(ص ٤٥)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس المعاذير ، فيقول فى التذييل :

«والإشارة لدوره الاجتماعى نجدها فى المراجع العربية القديمة . فالإصطخرى يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استمالهم لماذا ؟ لا يحدثنا الإصطخرى ولكن أضواء أخرى تلقى على طبيعة هذه الاستمالة ، مثل تأكيد الحجوى فى كتابه «كشف المحجوب» أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلا عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو أقرب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعرى فى «الغفران» من أن هناك قوما فى بغداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعرى بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاما . فما لاشك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولا بقضايا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقابا على هذا الفكر الاجتماعى» .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الاجتماعى للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الاجتماعى . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالته لبعض المريدين ، وقد تحدثت هذه المصادر حقا عن طبيعة هذه الاستمالة فإذا هى من ذلك النوع الذى كان شائعا فى العصور القديمة ، والمتمثل فى الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الغامضة التى كانت تؤثر على العامة ، أما موقف الدولة فقد كان تطبيقا لحكم الشرع ، الذى يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التى ذكرنا طرفا منها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، رافض لظاهر الشرع .

شئ واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة فى الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفا من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكى يقتلوه ، وأن هذا شئ واجب على المسلمين .

وهذا الجانب واضح فى مسرحية الحلاج ، فى أكثر من موضع . فمثلا يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج :

كان يقول :
إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى
فقد توضأت وضوء الأنبياء
كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء
كأنه طفل سماوى شريد
قد ضل عن أبيه فى متاهة السماء (ص)

وكان يقول :
كأن من يقتلنى محقق مشيئتى
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول إن من يقتلنى سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة» (ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ؛ فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحاج . تستطيع أن نكتشف ذلك فى أكثر من موضع من المسرحية[8] ، فمثلا يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت فى الموت ، وأنه تفوه بذلك وهو فى فرنسا ، فذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب فى السفر إلى إنجلترا لكى يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستثارة . وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويختم حديثه مخاطبا الجمهور «وبناء على كل تلك الحقائق التى قدمتها لا ترددوا فى الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض»[9] .

فهذا الجانب من شخصية بيكيت ، التى تشبع بها عبد الصبور ، هو الذى جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له فى الأدب العربى . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ؛ وهى واضحة للعيان فى مسرحيته ؛ ففى أكثر من موضع نلتقى بهذا التناظر الشديد بين شخصية بيكيت شخصية المسيح ، تقول ذلك الجوقة وفى أكثر من مناسبة ، ويقوله بيكيت نفسه فى موعظته الدينية :

« إننا فى ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، نحس بالابتهاج والأسى معا ، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذى يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التى جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن روحا أخرى سوف تنضم إلى القديسين فى السماء ، تمجيداً للاله ، وخلاصا للانسان »(١٠) .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق فى مقدمة Murder in Bagdad أن منظر الجماهير وهى تصيح بالحلاج « فليقتل إنا نحمل دمه فى رقبتنا » ، إنما يذكر بما جاء فى إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وبما جاء فى إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه » .

وأقول « بحق » لأن القارئ لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابها بين الحلاج والمسيح فى مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

« الى إلى يا غرباء .. يا فقراء .. يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتى
الى إلى
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا »

(ص ٧١)

ويدور الحوار الآتى بين الحلاج وسجين :

« الحلاج :

إنى أتطلع أن أحيى الموتى

الثانى (ساخرا) :

أمسيح ثان أنت

الحلاج :

لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعط تصرفه فى الأجساد
أو قدرته فى بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

الثانى (ساخرا) :

ما أهون ما تقنع به

الحلاج :

لم تفهم عنى يا ولدى
فلكى تحيى جسدا ، حز رتبة عيسى أو معجزته
أما كى تحيى الروح ، فيكفى أن تملك كلماته
نبئنى .. كم أحيا عيسى أرواحا قبل المعجزة المشهودة ؟

آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق
هبة لا أطمع أن تتكرر » .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحى ، وذكرنا أيضا أنها مرفوضة ممن يمثلون الفكر الإسلامى ، لأنها تقف عند حد الفناء فى الله ، وتطرح التكاليف والمسئوليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إيجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معا . وما أظنه فى هذا يستوحى التعاليم الإسلامية . ولكنه يستوحى شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذى أعطى للقدرية المسيحية مفهوما إيجابيا يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية التى لاحظناها عند الحلاج هى من تأثير إليوت أيضا ، وليست من تأثير المفهوم المسيحى لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان فى مقاله السابق ، إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقى مع الصوفية المسيحية فى جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة فى شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذى شرحه إليوت فى مسرحيته . ثم يذكر أيضا أن الصوفية الإسلامية ـ ممثلة فى الحلاج ـ تختلف عن تعاليم الإسلام . فهى تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال فى البشر ، وبأن الجزاء على الأعمال واجب ، وبطرح التكاليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحى . ونحن نتفق معه إذا كان يعنى بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التى عرفت فى الإسلام ، والتى تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهى تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابى ، التى لا تختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج فى جانبه التاريخى ينتمى إلى صوفية وحدة الوجود ، أما فى صورته التى صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتى .

وهناك جانب فى شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبثى أو الجانب « الفاوستى » الذى يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج :

« أين المظلومون ، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلومين
جارا أو زوجا أو طفلا أو جارية أو عبدا ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه »

(ص ١٣٤)

ويقول :

«لا أبكي حزنا يا ولدى ، بل حيرة
من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيى وضلال ظنونى
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى»

(ص ١٣٥)

ويقول بنبرة فاوستية :

لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها فيركض ،
ينقض
فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة واجفة
بكيت لها وارتجفت
وأحسست أنى وحيد ضئيل كقطرة طل
كحبة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة»

(ص ١٧٣)

وما أظن أن هذا الجانب العبثى يعود إلى مصدر تاريخى ؛ فالغربة فى التصوف الإسلامى هى غربة الروح ، التى تسعى نحو محبوبها الأول ؛ حتى إذا ما التقت به عادت ، لتحقق صفاته فى مخلوقاته ولتكون خليفته فى أرضه . أما غربة الحلاج فى تلك النصوص التى أوردناها ، وهى كل ما ورد فى المسرحية ، فهى غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقى عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب فيقول فى تذييل مسرحية «مسافر ليل» : «أين كان يونيسكو عندئذ لا أدرى ، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة فى البناء المسرحى أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية . ولكنى حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ما تمثلته وأحببته عند غرامى الأخير يونيسكو» .

لم يفصل عبد الصبور ما وجده ، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت يطل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثره بمسرحية إليوت فى كتابة (حياتى فى الشعر) ، وأنه يلتمس المبررات لكى يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانبا عبثيا يتبدى فى مسرحية إليوت ، ونراه فى أكثر من موضع عند الجوقة التى تظلل المسرحية بنوع من القدرية لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه ، وقد نتذكر فى هذه المناسبة رأى الناقد «ماكوبى» فى أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذى يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكيت نفسه شيطانا ، وأن يشككه فى العدالة الإلهية ، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لى أن عبثية إليوت هنا تختلف عن عبثية يونسكو . إن عبثية الأخير لا تنتهى إلى اليقين ، بل تظل فى مرحلة الضياع واللاجدوى ، أما عبثية إليوت فإنها تقدم الحل للخلاص ، ممثلا فى تفسيره للقدرية المسيحية . ومن هنا نجد أن بيكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل فى صراع مع الشياطين وبنوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصيح منهيا الفصل الأول :

«الآن أصبحت طريق واضحة وأصبح المعنى مفهوما ، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعا»

وشئ من هذا نراه عند الحلاج ؛ فإنه ينهى المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التى يقول عنها :

«كما يلتقى الشوق شوق الصحارى العطاش بشوق
السحاب السخى
كذلك كان لقائى بشيخى
أبى العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه
وجمعنا الحب . كنت أحب السؤال وكان يحب
النوال
ويعطى ، فيبتل صخر الفؤاد
ويعطى فتندى العروق ويلمع فيها اليقين»

(ص ١٧٦)

الخاتمة :

هل لى بعد ذلك أن أستنتج أن عبد الصبور فى عبثيته قد استوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو «غرامه الأخير» كما يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور ؛ فإن مسرحية الأخير تدور حول «الاستشهاد» . ويجعل عبد الصبور ذلك هدفا يستحق صاحبه التمجيد ، أوكما تقول المجموعة «ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعمق هذه الفكرة ، إنه يخشى أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصى ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزا لهذا المزلق ، الذى يقول عنه بيكيت «إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق ، وذلك بأن تفعل الشئ الحقيق بدافع خاطئ» . ولا يكتفى إليوت بهذا ، بل يصور القدرية بالمفهوم المسيحى فتلقى ظلالها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاختلافات لا تنفى التأثير ، كما لاحظ لوى تريمين فى مقاله بعنوان:

Witness to the Events Ma'sat al-Hallag and Murder in the Cathedral.

فقد نفى التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور فى إطار دنيوى ، بينما تدور مسرحية إليوت فى إطار كونى . إن التأثير لا يعنى أن العمل الثانى هو طبق الأصل من العمل الأول ؛ يكفى فى الدراسات المقارنة مجرد الإيحاء بالفكرة ؛ وهذا معنى قولنا من قبل إن إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة فى الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هذين العملين أكثر من عوامل الاختلاف ، ولكن هل هذا يسيىء إلى عبد الصبور ؟ لا ، بكل تأكيد ؛ فليست هى قضية عبد الصبور وحده بل هى قضية الأدب العربى المعاصر ، الذى لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبى فى مدارسه ، وفى أشكاله،وفى رؤاه ، وفى صوره . والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفى عبد الصبور أنه راد ميدانها ، وأنه بدءا من مسرحيته هذه خاض معارك مع أداته ، التى بدأت تلين مع مسرحياته التالية .



الهوامش :

(١) See : Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral, p. 97

(٢) Ibid., p. 73.

(٣) Ibid., p. 82.

(٤) Ibid., p. 93.

(٥) Ibid., p. 88.

(٦) Ibid., p. 41.

(٧) Ibid., p. 43.

(٨) Ibid., pp. 76, 81.

(٩) Ibid., p. 40.

(١٠) Ibid., p. 53.

(١١) مجلة «فصول» ــ أكتوبر ١٩٨١ .

المصادر : «مرتبة حسب ورودها»

Hugh Kenner, The Invisible Poet T. S. Eliot, London, 1977.

Bradbrook, M. C. T. S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender, Eliot, London, 1975.

Lyndall Gordon, Eliot's Early Years, Oxford University, 1977.

T. S. Eliot, Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

David R. Clark (Ed), Twentieth Century Interpretation of Murder in the Cathedral U. S. A., 1971

- عبد الصبور ، صلاح «جريمة قتل فى الكاتدرائية» (ترجمة) (الكويت ــ من المسرح العالمى يناير ٨٢) .
- فصول (مجلة) القاهرة ــ أكتوبر ١٩٨١ .
- ماسينيون . ل وكراوس . ب «أخبار الحلاج» (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .
- عفيفى ، أبو العلا «فصوص الحكم» تحقيق (القاهرة ــ ١٩٤٦) .
- نيكلسون «فى التصرف الإسلامى» (القاهرة ــ ١٩٤٧ م) .
- ابن تيمية «تفسير سورة النور» (القاهرة ــ ١٩٧٢ م) .
- الغزالى «فضائح الباطنية» (القاهرة ــ ١٩٦٤ م) .
- ابن القيم «مدارج السالكين» (القاهرة ــ ١٣٣١ هـ) .
- عبد الصبور ، صلاح «مأساة الحلاج» (بيروت ــ دار العودة ــ ١٩٦٩) .

Khalil I. Semaan, Murder in Baghdad, Leiden, 1972.

- عبد الصبور ، صلاح «حياتى فى الشعر» (دار العودة ــ ١٩٦٩ م) .

أنچيل بطرس سمعان

نماذج من الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية

الترجمة الأدبية من الأنشطة التى تصل بين أدبين ، وتقيم جسرا بين ثقافتين ، وتسهم فى توصيل بعض روائع الأدب العالمى إلى قطاع من القراء ما كانت لتصل إليه بدونها . ومن هنا فالترجمة نشاط أدبى وفكرى مهم وعنصر من عناصر التقاء الثقافات جدير بالاهتمام والدراسة . ومن هذا المنطلق سنحاول ـ فى هذا المقال ـ تقديم بضعة ملاحظات على الترجمة من الإنجليزية إلى العربية ، وذلك فيما يتعلق بأحد الأنواع الأدبية بالذات وهو الرواية ، التى تعد من أكثر الأنواع الأدبية انتشارا ، إن لم تكن أكثرها بالفعل . ثم ننتقل إلى تناول بعض نماذج الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية فى إطار هذه الملاحظات .

من الجدير بالذكر ، ابتداءً ، أنه بالرغم من أن عمر حركة الترجمة ـ ونقصد بها ترجمة الأعمال الأدبية ـ من اللغات الأوربية،خصوصا الفرنسية والإنجليزية،إلى العربية قد جاوز قرنا من الزمان ، فمن المتفق عليه أن بداياتها كانت فى الثمانينيات من القرن الماضى . ورغم أنه قد تم إنجاز قدر لا بأس به من الترجمات فى هذه الفترة ، فإن الدراسات النقدية لمثل هذه الترجمات مازالت قليلة ، إن لم تكن نادرة . أما دراسة أثر تلك الترجمات على بعض جوانب أدبنا القومى ـ فى حالة وجود مثل هذا الأثر ـ فمازالت أكثر قلة وندرة ، وإن كانت بعض أقسام اللغات فى جامعاتنا المصرية قد أخذت فى الاهتمام بهذه الناحية بوصفها أحد مجالات البحث المثمرة . ومما لا شك فيه أنه ـ كى تقوم مثل هذه الدراسات على أرض صلبة ـ لابد من وجود دراسات تمهيدية ببليوجرافية ووصفية تقويمية لما تم من ترجمات عن اللغات المختلفة وفى أبواب الأدب المتعددة . ومن المشجع أنه قد تم بالفعل نشر عدد من قوائم الأعمال المترجمة[1] والدراسات الببليوجرافية التى تعد بمثابة الطريق إلى مثل هذه الدراسات والأبحاث[2] .

ومن المقولات المتفق عليها ـ مثلا ـ أن الرواية التاريخية فى مصر ، قد تأثرت على يدى جورجى زيدان بروايات إسكندر دوماس وسير والتر سكوت . ومن الثابت ـ تاريخيا ـ أن أعمال هذين الروائيين كانت من أوائل ما ترجم من روايات عن الفرنسية والإنجليزية ، ولعلها لعبت دوراً مهماً فى انتشار الرواية التاريخية على يد عدد آخر من الروائيين المصريين فيما بعد . وإذا عرفنا ـ مثلا ـ أن رواية الطلسم : The Talisman لوالتر سكوت كانت أول ما ترجم من الروايات الإنجليزية إلى العربية ، ونشرت فى ١٨٨٦ تحت عنوان «قلب الأسد» ، وبعد ثلاث سنوات تلتها رواية شهيرة أخرى للمؤلف نفسه ،

هى أيفانهو : Ivanhoe فى ترجمة مختصرة فى ١٨٨٩ بعنوان «الشجاعة والعفة» ، بينما ظهرت أوائل روايات جورجى زيدان التاريخية مع مطلع التسعينيات ، علما بأنه بدأ «فى كتابة رواياته ... سنة ١٨٨٩ »[٣] ، أمكننا أن نخالف الرأى القائل إن «الأعمال التى ترجمت من الروايات التاريخية ، بعد قصة «الكونت دى منتوكرستو» ظهرت بعد أن بدأ جورجى زيدان فى إخراج سلسلته[٤] . كذلك يمكننا طرح السؤال عما إذا كان تأثر جورجى بالروائى الإنجليزى وأحد رواد الرواية التاريخية الأول جاء نتيجة قراءته أعماله فى لغتها الأصلية أو فى الترجمات المنشورة بالعربية أولا ، ثم إلى أى مدى كانت الرواية التاريخية المصرية - فيما بعد - نتاجاً لذلك الأثر أو لتراث عربى أصيل فى المقام الأول . تلك بعض التساؤلات التى يمكن للبحث العلمى الجاد أن يحاول الإجابة عنها ، خصوصاً أن بعض جوانب هذا الموضوع قيد البحث فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة[٥] .

مقولة أخرى يكثر ترديدها، مؤداها أن الرواية الواقعية فى مصر قد تأثرت بالرواية الروسية والفرنسية . والسؤال الذى يمكن طرحه - هنا - هو هل كان للرواية الإنجليزية دور فى ذلك أيضا ؟ علما بأن تشارلز ديكنز - مثلا - كان من أحب الروائيين الإنجليز إلى نفوس المترجمين والقراء على حد سواء . لقد ترجمت له فيما بين ١٩١٢ و ١٩٧٠ تسع روايات ، ظهر معظمها فى أكثر من طبعة[٦] . وسؤال ثالث يمكن طرحه أيضا عن مدى الدور الذى لعبته الرواية الأوربية أو الأمريكية الحديثة فى تطور الرواية النفسية ، أو أسلوب تيار الشعور على وجه التحديد فى الرواية المصرية ، وهل يرجع ذلك إلى وصول هذا النوع من الرواية إلى الأديب المصرى عن طريق لغاتها الأصلية أو عن طريق أعمال مترجمة ؟ وما أثر ذلك على تطور الرواية بوجه عام ؟

تلك بعض الأمثلة لنقاط بحث يمكن أن تضيف إلى معرفتنا بالتأثيرات الأدبية المتبادلة بين آداب بعض اللغات الأوربية واللغة العربية ، ويمكن أن تحقق عن طريق دراسات الأدب المقارن ودراسة الترجمة والترجمات بوجه خاص .

ولست أدعى أننى أستطيع - هنا - الإجابة عن سؤال من هذه الأسئلة بصورة قاطعة ، فمجال بحثى هو محاولة تمهيد الطريق بتقديم مسح تاريخى وصفى - ما أمكن - لما تم من ترجمات أولا ، ثم محاولة تقييم بعض نماذج لها ، على سبيل الدراسة النقدية التطبيقية ثانيا .

وإذا بدأنا بالشق الأول لهذه المهمة - التى سنقصرها على الرواية الإنجليزية - أمكننا القول إن معظم كبار الروائيين الإنجليز قد ترجمت بعض أعمالهم إلى العربية[٧] . فى بداية حركة الترجمة - فى الثمانينيات من القرن الماضى - ترجمت بعض أعمال دانيال ديفو وجوناثان سويفت وصمويل جونسون من أدباء القرن الثامن عشر ، وتشارلز ديكنز ، ووليم ميكبيس ثاكرى وروبرت لويس ستيفنسون من القرن التاسع عشر ، من كتاب الرواية الجادة ؛ إلى جانب عدد من كتاب الرواية الترفيهية سنشير إليهم ، ثم - فيما بعد ١٩٤٠ - ترجم إلى جانب هؤلاء روائيون آخرون مثل جين أوستين وإملى وتشارلوت برونتى وجورج إليوت وتوماس هاردى ، كما أخذت بعض نماذج الرواية الحديثة فى الظهور فى ترجمات عربية ، مثل بعض أعمال هنرى جيمس وجوزيف كونراد و إ . م فورستر وفرجينيا وولف وجيمس جويس . كذلك جذبت الرواية المعاصرة - أى التى كتبت ابتداء من الأربعينيات من هذا القرن - بعض المترجمين فظهرت بعض روايات جراهام جرين ووليم جولدنج ولورنس داريل فى ترجمات عربية . وقد يبدو من هذه اللمحة السريعة لعدد كبير من الأسماء اللامعة فى تاريخ الرواية الإنجليزية أنه قد ترجم من نماذجها الشيء الكثير ، إلا أن الواقع غير ذلك ؛ فما تم ترجمته حقاً من الأعمال الجادة فى ترجمات جيدة ليس إلا النذر القليل .

أما ما ترجم بكثرة حقاً فهو الرواية الترفيهية أو رواية التسلية ، من رومانسيات عاطفية وروايات مغامرات وروايات بوليسية من أعمال كتاب مثل هول كين ، ومارى كوريللى ، وآرثر كونان دويل ، ورايدر هاجارد ، والبارونة أوركزى ، وآنطونى هوب فى الفترة الباكرة من حركة الترجمة ، ثم نماذج من أعمال سومرسيت موم، وقدر أكبر من أعمال أجاثا كريستى فيما بعد .

وتندرج الروايات الإنجليزية المترجمة بشكل عام - من وجهة نظر الهدف من ترجمتها - تحت ثلاثة أنواع :

أولا : روايات ترجمت بهدف تجارى ، مثل ترويج مجلة أو جريدة عن طريق نشر رواية مسلسلة مترجمة .

ثانيا : روايات ترجمت لأنها مقررة فى المدارس ، أى تمثل جزءاً من مقررات تدريس اللغة الإنجليزية فى وقت من الأوقات . وهذه - عادة - ترجمات لنسخ مختصرة أو مبسطة لروايات تصلح للتدريس ، إما لأنها من الروائع أو الكلاسيات ، مثل «قصة المدينتين» لتشارلز ديكنز ، وإما لبساطة أسلوبها وسهولة تركيبها ، مثل «ذات الرداء الأبيض» ، أو «فندق بابيلون الكبير» . وعلى أى حال فلم يكن المقصود منها الدراسة الأدبية المتعمقة بقدر التحصيل اللغوى . أما الهدف من ترجمتها فلا تخفى صبغته التجارية ، بالرغم مما يدعى من فائدتها فى تسهيل الفهم على التلاميذ ، وهو ادعاء أبعد ما يكون عن الصحة أو الالتزام بالمبادئ التربوية السليمة .

ثالثا : روايات ترجمت لقيمتها الفنية ، وهى قلة إذا قورنت بالنوعين الآخرين .

ولعل أهم ما يكشفه لنا مسح سريع لحركة الترجمة الأدبية من ملامح تبدو واضحة فى قوائم الرواية الإنجليزية المترجمة ، هو مايبدو من أنها عملية تلقائية ، تكاد تكون عشوائية ، تفتقر إلى التخطيط المدروس ، وتعتمد إلى حد كبير على اختيار المترجم وذوقه الخاص من ناحية ، وعلى قابلية العمل المترجم للرواج التجارى من ناحية أخرى . ذلك باستثناء بعض مشروعات الترجمة الجادة القليلة ، مثل خطة «لجنة التأليف والترجمة والنشر» ، أو مشروع «الألف كتاب» . يدل على ذلك الكثرة النسبية لترجمات روايات لا تتسم بقدر كبير من القيمة الفنية ، وتعدد الترجمات لبعض هذه الروايات ، وظهورها فى أكثر من سلسلة أو خطة للترجمة ، بينما ظلت أعمال روائية مهمة كثيرة، حققت شهرة عالمية،مهملة لا يقربها المترجمون .

وإذا أخذنا ـ مثالا على ذلك ـ أعمال روائى كبير مثل ديكنز ، لاحظنا أنه من أكثر من ترجم من الروائيين الإنجليز إلى العربية ، ومن أحبهم إلى القارئ العربى[٨] ، ولاحظنا ـ بالمثل ـ أن واحدة من أهم رواياته ، هى «ديفيد كوبر فيلد» ، لم تحظ حتى الآن بترجمة كاملة واحدة ، بينما ترجمت «قصة مدينتين» التى لا تعد ـ بالرغم من انتشارها الواسع ـ من أفضل أعماله ، أكثر من مرة . وترجمت له أعمال أخرى مثل «أوليفر تويست» أو «مستر بيكويك» المأخوذة عن «أوراق بيكويك» أكثر من مرة ؛ لأنها كانت كتبا مقررة فى المدارس فى أوقات متفرقة . ومن هنا فمعظم ترجماتها جاءت لنسخ مختصرة ومعدة خصيصا للتلاميذ ، كما يوضح الحصر التالى لترجمات «قصة مدينتين» ، التى يبلغ طولها فى الأصل الإنجليزى حوالى ثلاثمائة صفحة ، ولا يقل عدد كلمات كل صفحة عن ضعف عدد كلمات الصفحة فى الترجمة . -

«قصة المدينتين» : A Tale of Two Cities

(١) ترجمة مختصرة ، محمد بدران ، دار الفكر العربى . ١٩٤٧

(٢) محمد جاد عفيفى ، روايات رمسيس ، ١٨٢ ص ، ١٩٤٩ .

(٣) «قصة مدينتين» ، إبراهيم العشماوى ، روايات الجيب ، ١٠٦ ص ، ١٩٤٩

(٤) صوفى عبد الله ، روايات الهلال ، جزءان ، ١٩٦٤ .

(٥) السيد توفيق عويس ، ١٤٥ ص ، ١٩٤٩ .

(٦) صبرى كامل ، ٤٧ و ١٣٧ ص ، ١٩٦٩ .

(٧) كامل أمين ، ١٢٨ ص ، ١٩٦٩ .

(٨) إبراهيم العشماوى ، دار الكتاب الجديد ، ١٨٩ ص ، ١٩٧٠

(٩) حلمى مراد ، كتابى ، ١٩٢ ص ، ١٩٧٠[٩] .

ونرى من قائمة هذه الترجمات ، التى تمت فى الفترة ما بين ١٩٤٠ و ١٩٧٣ ، وهى الفترة التى تقوم عليها هذه الدراسة ، أن من بين الترجمات التسع التى حظيت بها هذه الرواية ، والتى أمكننا حصرها ، ترجمة واحدة تتكون من جزءين ، هى ترجمة روايات الهلال للسيدة صوفى عبد الله . ولذلك يمكن أن نفترض أنها ترجمة كاملة ، بينما الترجمات الثمانى الباقية يتفاوت عدد صفحاتها بين ١٠٦ و ١٩٢ صفحة من القطع المتوسط أو الصغير المألوف فى السلاسل التى نشرت بها ، وهكذا نرى أنها لاتكاد تبلغ ثلث النص الأصلى أو ربعه .

وعلى المنوال نفسه نجد أن «أوراق بيكويك» : Peckwick Papers لها ترجمتان مختصرتان ، تنص إحداهما صراحة على أنها «النسخة المختصرة المقررة» ، وترجمة محمد بدران نشرت فى ١٩٥٤ ولم نتمكن من الحصول على نسخة منها ، وأكبر الظن ـ قياسا على ترجمات أخرى للمترجم نفسه ـ أنها أيضا ترجمة مختصرة ، ثم ترجمة كاملة واحدة فى ثلاثة أجزاء لحافظ عباس ، نشرت فى ١٩٥٨ .

أما «أوليفر تويست» : Oliver Twist و «دومبى وولده» Dombey and Son فلم تترجما ، مثلها مثل «ديفيد كوبر فيلد» ، إلا فى ترجمات مختصرة ؛ لأنها جميعا كانت روايات مقررة .

والروايتان الوحيدتان من روايات تشارلز ديكنز ، اللتان ترجمتا ترجمات كاملة ـ فى هذه الفترة ـ هما «دوريت الصغيرة» : Little Dorrit ، وأوقات عصيبة : Hard Times ؛ ترجم الأولى حسين القبانى فى جزءين فى ١٩٦٣ ، وترجم الثانية نظمى لوقا فى ١٩٦٤ ، ونشرتا ضمن مشروع الألف كتاب . فى حين لم تظهر ترجمة واحدة لرواية تعد من أهم ما كتب فى الفترة المتأخرة من حياته الأدبية هى : «البيت المقبض» : Bleak House .

وبالرغم مما يبدو من غلبة الدافع المادى فى كثير من الحالات فمن العدل أن يقال إن الترجمات الكاملة أو شبه الكاملة تدل على أن كاتبا بالذات يثير اهتماما واضحا لدى القراء . من أمثلة ذلك الأختان شارلوت وإملى برونتى ؛ فقد ترجمت كل من جين إير للأخت الأولى شارلوت ، ورائعة إملى الأخت الثانية «وذرنج هايتس» أو «مرتفعات وذرنج» Wuthering Heights فى ترجمة كاملة ، إلى جانب عدد من الترجمات المختصرة أو المعدة للمسرح أو السينما . كذلك ترجمت رواية مهمة لجين أوستن هى : «الكبرياء والهوى» : Pride and Prejudice أحب رواياتها إلى عامة القراء . هذا إلى جانب «إماء» : Emma و «العقل والعاطفة» : Sense and Sensibility

ومن أمثلة الاهتمام بكاتب بالذات ظهور ترجمتين كاملتين للرواية الوحيدة التى كتبها أحد رجال الأدب البارزين فى القرن الثامن عشر ، هو صمويل جونسون : الشاعر الناقد ، والمحدث

البليغ ، وصاحب القاموس المعروف ، تلك هى رواية : الرأس إيلاس Rasselas ، ترجمها لويس عوض تحت عنوان « الوادى السعيد » ، وظهرت متأخرة فى ١٩٧١ ، وترجمها مجدى وهبه تحت عنوانها الأصلى : « راسلاس ، أمير الحبشة » فى ١٩٥٩(١٠).

أما من أمثلة الغياب الكامل أو شبه الكامل لأسماء كثير من كبار الروائيين الإنجليز، غياب معظم رواد الرواية فى القرن الثامن عشر ، مثل : هنرى فيلدنج Henri Fielding وصمويل ريتشاردسون Samuel Richardson ، بينما لم يترجم من أعمال دانيال ديفو Daniel Defoe الكثيرة سوى « روبنصون كروزو » Robinson Cruse الشهيرة ، ثم « رحلة عاطفية » A Sentimemtal Journey ؛ وهى الرواية الثانية التى كتبها لورنس ستيرن Laurence Sterne فى أواخر حياته ولم يتم إلا الجزء الأول منها ، الذى يصف رحلته إلى فرنسا ، وكان ينوى أن يواصل وصف رحلته إلى إيطاليا . وحقيقة الأمر أنها رحلة داخل الوعى الإنسانى ، سبقتها رحلة أطول وأكثر أهمية فى روايته التى تعدفتحا فى مجال تتبع تيار الوعى وهى : The life and Opinions of Tristram Shamdy التى كانت لغرابتها وجدتها سببا فى أن كال النقاد لمؤلفها الاتهامات ، وعدوه خارجا على العرف والأخلاق والتقاليد الأدبية والروائية فى عصره ، ولم يدركوا أهمية عمله إلا مع بداية القرن العشرين . ولذلك فإن ترجمة روايته الثانية ــ وإن تكن أقل أهمية من الأولى ــ يعد إنجازا مهما فى مجال ترجمة الرواية الإنجليزية إلى العربية .

ومن الأسماء التى لم يعن المترجمون بتمثيلها ثاكرى، معاصر ديكنز ومنافسه ، ثم الروائية جورج إليوت ، التى تعد أحد أعمدة الرواية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، وأحد المبشرين بالرواية الحديثة ، إذ لم يترجم لكل منهما سوى عمل واحد فى ترجمة مختصرة(١١) .

وفى مقابل ذلك كانت هناك ترجمات متعددة لبعض كبار الروائيين الإنجليز، مثل هاردى وفورستر وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس . كما ظهرت بعض نماذج لهنرى جيمس وجيمس جويس .

كذلك اجتذبت « رواية الأفكار » أو « الرواية اليوتوبية » القراء . فترجم عدد من أعمال هـ . ج . ولز ، مثل : « آلة الزمن » : Time Machine و « طعام الآلهة » : The Food of Gods و « أول من وصل إلى القمر » : First Men on the Moon، وترجم لألدس هكسلى روايته اليوتوبية التنبؤية الشهيرة « العالم الطريف » Brave New World ، ولجورج أورويل أشهر روايتين كتبهما وترجمتا إلى الكثير من لغات العالم : « أسطورة الحيوانات الثائرة » : Animal Farm 1984 ، و « العالم سنة ١٩٨٤ » كل ذلك فى ترجمات كاملة أو شبه كاملة .

ومن الملامح المهمة التى يكشف عنها مثل هذا العرض السريع الذى نقدمه هنا أن الترجمات الكاملة والجادة ظهرت فى فترة متأخرة من تاريخ حركة الترجمة ، وأن معظمها قد أنجز فى الخمسينيات والستينيات ، أى فى فترة ازدهار مشروع الألف [illegible] الترجمة ، اللذين اضطلعت بهما وزارة التعليم [illegible] الوقت . وفى هذا الدليل الواضح على أهمية التخطيط والدعم المادى لنشاط حركة الترجمة .

ومنها أيضا أن الترجمات ، التى أنجزت فى إطار خطة مدروسة ، تتسم بوجه عام بدرجة أكبر من التكامل والجودة . فمن البديهى أن تختلف الترجمة جودة أو سوءا من نموذج إلى الآخر . أما ما يلفت النظر بوجه عام فهو أن هذه النماذج تختلف تكاملا وجودة من سلسلة إلى أخرى ، ومن مشروع إلى آخر ، كما تختلف من عمل إلى عمل آخر فى إطار السلسلة الواحدة ، أو المشروع الواحد ، ربما بشكل أكثر وضوحا .

ومن الجدير بالملاحظة أن الكثير من الروايات الإنجليزية المترجمة ، أو التى تعد مترجمة ، نشرت فى السلاسل الشعبية ، مثل « روايات الجيب » ، أو « روايات رمسيس » ، أو « روايات عاطفية » ، أو « روايات عالمية » ، وعلى مستوى أفضل بوجه عام فى « روايات الهلال » أو سلسلة « كتابى » .

أما الكثير من هذه المترجمات المزعومة فلا تعدو أن تكون ملخصات كتبت بلغة غير لغة الأصل أو المصدر ، أى باللغة العربية التى يفترض أنها لغة الترجمة أو لغة الهدف ، أو بمعنى آخر أعيدت كتابتها . وإذا أردنا الدقة قلنا : إن أجزاء كبيرة تقتطع من النص الأصلى ، قد تبلغ النصف أو ما يزيد ، وتترجم أجزاء أخرى ، ويوصل بينها بإضافات بأسلوب المترجم ومن تأليفه ، مع تجاهل تام لأهمية ما حذف من أجزاء . وهكذا يخضع النص الأصلى لعمليات حذف وإضافة ضخمة ومخلة .

من البدهى أن ما يبقى فى مثل هذه الترجمات المزعومة هو « الحدوتة » أو الهيكل السردى للرواية ، حيث يشكل تسلسل الأحداث الركن المهم للعمل الجديد . وأول ما يحذف الوصف والتحليل ، سواء كان وصف الخلفية المكانية أو وصف الشخصيات أو تحليل مشاعرها . وقد يبقى المترجم على شىء من هذه المشاعر ، وخصوصا مشاعر الحب والهيام ، سعيا وراء الإثارة والتشويق .

وهكذا نرى أن الحذف ليس أسوأ ما يصيب العمل الروائى من عبث أو تشويه ؛ فكثيرا ما يستبيح المترجم لنفسه لا إعادة كتابة بعض أجزاء الرواية كما يحلو له فقط، بل الإضافة إليها على سبيل الشرح أو تأكيد بعض نواحى الإثارة أو الوعظ

والإرشاد ، تبعا لطبيعة العمل الأصلى من ناحية ، وميول المترجم وفلسفته من ناحية أخرى .

أما إذا أردنا تأمل مدى دقة الترجمة وأمانتها ، فلعله من المفيد أن نتفق ، بداية ، على تعريف مبدئى للترجمة،ثم نشير إلى المذاهب أو المدارس المختلفة لها . أما من حيث التعريف فلعل أبسط تعريف للترجمة الأدبية هو أنها نقل النص الأدبى كاملا من لغة إلى أخرى ، أى نقل المعنى وخصائص الأسلوب دون حذف أو إضافة ، بحيث يفهم فى اللغة الجديدة ، ويحدث ما أمكن فى لغة الهدف الأثر نفسه الذى يحدثه فى لغة المصدر ، مع مراعاة اختلاف خصائص اللغتين من حيث مدلولات الكلمات ومصطلحات اللغة وتراكيبها وبناء الجمل ، بالإضافة إلى مراعاة ما قد يكون هناك من اختلافات ثقافية تؤثر فى فهم النص . وإذا أردنا المزيد من التفاصيل عن طبيعة الترجمة فهناك كثير من الدراسات الحديثة عن نظرية الترجمة واتجاهاتها المختلفة، سنشير إلى بعضها فيما يلى ، بالقدر الذى تحتاجه هذه الدراسة[١٢] . ويكفى أن نشير هنا إلى ما يؤكده أحد كبار المتخصصين فى الموضوع وهو بيتر نيومارك Peter Newmark: من أن الترجمة فن ومهارة وعلم ، وأن نظرية الترجمة تستطيع أن تبين للطالب كل ما يتصل أو يمكن أن يتصل بعملية الترجمة (وهو من المؤكد أكثر بكثير مما يعيه عادة)، وتقدم مبادئ وإرشادات ... يمكنه ـ بعد تأملها ـ أن يختار ما يشاء ويقرره[١٣] . ويضيف نيو مارك أن «نظرية الترجمة تسير جنبا إلى جنب مع طرق الترجمة عند كل مرحلة ، بحيث تعمل مصدراً من المعلومات التى يرجع إليها لعملية الترجمة الإجرائية ونقد الترجمة على حد سواء»[١٤] . وهكذا يمكن أن تفيد فى دراسة كالتى نحاول القيام بها هنا .

أما من حيث المذاهب المختلفة للترجمة فقد دأب النقاد حتى وقت قريب على التمييز بين نوعين : الترجمة الحرفية والترجمة بتصرف . أما الآن فيميل دارسو الترجمة ، وبخاصة علماء اللغة منهم ، إلى استخدام تسميتين أكثر دلالة واتفاقا مع أساليب دراسة اللغة ، هما :

(١) ترجمة التوصيل ، Communicative Translation ، أى الترجمة التى ترمى إلى توصيل المعنى وإنتاج الأثر بقدر من التصرف .

(٢) ترجمة المعنى : Semantic Translotion ، وهى التى درجنا على وصفها بالترجمة الحرفية . ويرى بعض الدارسين أن ترجمة التوصيل هى الأسلوب المفضل ، خصوصا فى حالة الترجمة بين لغتين مختلفتين حضاريا ، مثل العربية والإنجليزية[١٥] .

الترجمة الجيدة ـ إذن ـ تختلف باختلاف أسلوب الترجمة المتبع ؛ فمن قائل إن الترجمة يجب أن تقدم كلمات الأصل ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تقدم أفكار الأصل» ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن تعكس أسلوب الأصل» ؛ ومن قائل «إن الترجمة يجب أن يكون لها أسلوب الترجمة ... الخ»[١٦]

ومن التفسيرات المقدمة لتعليل تضاد هذه الأقوال أنها تمثل نوعا من الصراع بين الولاء للمؤلف والولاء للقارئ ؛ فبينما كان الولاء للمؤلف هو الغالب فى الأزمنة القديمة ، يشهد العصر الحديث تحولا لصالح القارئ ، أى نحو ترجمة التوصيل . هذا على الأقل من الناحية النظرية . أما فى واقع الأمر فإن الفرق بين النوعين يضيق فى الترجمة الجيدة ، مع الاعتراف بأن لكل مزاياها .

وفى هذا يقول نيو مارك أيضا :

«إن ترجمة التوصيل بوجه عام تميل إلى أن تكون أكثر نعومة ، وأكثر بساطة ، وأكثر وضوحا ، وأكثر مباشرة ، وأكثر تمسكا بالعرف ، فهى متمسكة بسجل register معين للغة ، وتميل إلى الإقلال من الترجمة أو عدم إيفائها حقها ، بمعنى استخدام الألفاظ العامة الشاملة فى الفقرات الصعبة . أما ترجمة المعنى فتميل إلى أن تكون أكثر تركيبا ، وخرقاء بدرجة أكبر وأكثر تفصيلا ، وأكثر تركيزا ، وتتبع عمليات الفكر أكثر من هدف المرسل . وهى تميل إلى المبالغة فى الترجمة ، وهى أكثر تحديدا من الأصل ، وتتضمن معانى أكثر فى بحثها عن فوارق دقيقة بين المعانى .

«ومع ذلك ، ففى ترجمة التوصيل ، كما هو الحال فى ترجمة المعنى ـ بشرط تحقيق الأثر المتساوى ـ فإن الترجمة الحرفية الصرف ليست أفضل ترجمة فحسب ، بل إنها الترجمة الوحيدة الصحيحة . فليس هناك مبرر «للمرادفات» غير اللازمة ، ناهيك عن إعادة الصياغة بألفاظ مختلفة ، فى أى نوع من الترجمة »

«وعلى العكس ، فإن كلتا الترجمتين ، ترجمة التوصيل وترجمة المعنى ، تتبع التركيبات المساوية equivalents المقبولة عادة للغتين المعنيتين .»[١٧]

وهكذا نرى أن مقياس الدقة والأمانة يختلف من وقت لآخر ، لاتبعا لأسلوب الترجمة المتبع فحسب ، بل تبعا لأسلوب النص الأصلى أيضا ، ومدى طواعيته لترجمة المعنى كاملا بحيث ينتج الأثر المطلوب ، وتبعا لطبيعة لغة الهدف ومدى تشابهها مع لغة المصدر أو اختلافها عنها .

هناك أيضا الجوانب الفنية ، التى يجب مراعاتها عند ترجمة عمل أدبى بالذات ، والتى يجب أخذها فى الحسبان عند تقييم مثل هذه الترجمة . هذا علما بأن هناك اتفاقا على أن الرواية أقل الأنواع الأدبية عرضة للتشويه والمسخ أثناء عملية الترجمة ؛

هذا إذا استثنينا بعض نماذج الرواية الحديثة التى يلعب الأسلوب فيها دورا مهما ، وحيث يعتمد الروائى على استخدام جميع امكانات اللغة من بلاغة وبديع وإيقاع موسيقى لنقل المعنى .

بقى عنصر مهم واحد فى عملية الترجمة وهو المترجم الذى يفترض فيه أن يتقن كلتا من لغة المصدر ولغة الهدف بالقدر نفسه تقريباً ، إلى جانب معرفته بثقافة اللغتين وقدرته على استيعاب العمل الأدبى وتذوقه .

أما الآن ، وبعد هذه الوقفة القصيرة عند بعض الجوانب الأساسية لنظرية الترجمة ، فيمكننا العودة إلى الرواية الإنجليزية المترجمة لإلقاء بعض الضوء - فى محاولة تطبيقية - على بعض نماذجها .

فإذا بدأنا بالترجمات الشعبية وجدنا - بالإضافة إلى السمات السابق ذكرها - أن هناك أمثلة كثيرة لعدم الالتزام الكافى بدقة الترجمة وأمانتها . ويمكن القول بداية إن المترجم يتبع عادة - أو فى معظم الأحوال - أسلوب الترجمة بتصرف بأوسع معانيه ؛ أى أنه يحاول نقل المعنى - بقدر ما يفهمه - بالأسلوب الذى يرى أنه يوصل هذا المعنى إلى القارئ ، أو بمعنى أصح - بالأسلوب الذى يتقنه هو .

من الواضح أن المترجم الذى يشكل عنصرا مهما من عناصر الترجمة يحتاج إلى تكوين لغوى وثقافى خاص ، يبدو أنه يفتقر إلى بعض عناصره أحيانا ؛ الأمر الذى ينعكس على نوع الترجمة التى ينتجها . فهناك الأمثلة الكثيرة لعدم - أو سوء - فهم النص الأصلى ، أو عدم القدرة على التعبير عما يحويه من معان ، بأسلوب واضح سهل ، يفهم وينتج الأثر المطلوب .

فمن الملاحظ مما يتصل بذلك - مثلا - أن اللغة العربية المستخدمة كثيرا ما تكون خليطا من اللغة الفصحى واللغة العامية ، وكثيرا ما تفتقد صفات التحديد والتلوين والثراء التى تتسم بها لغة المصدر . ذلك بالتأكيد ليس نتيجة فقر اللغة العربية التى تتميز بثرائها الشديد ، بل إلى نقص فى تكوين المترجم ومعرفته الكافية بلغة الهدف أو بلغة المصدر أو بكلتيهما فى المكان الأول . هذا علما بأن هذا النقص لا ينطبق على جميع المترجمين لهذه الترجمات الشعبية بالقدر نفسه ؛ فمنهم من هم على دراية كاملة بأساليب اللغتين ومعانى مفرداتها وتركيباتها . ولابد من الاعتراف بأن بعضهم قد اصطنع لغة وسطى بين الفصحى والعامية ، استطاع بواسطتها نقل النصوص الإنجليزية بقدر كبير من الدقة والأمانة ، بأسلوب سلس يعد سهل القراءة .

ولعل صعوبة تحقيق نوع من التطابق بين لغة المصدر ولغة الهدف تبرز بشكل أكثر وضوحا عند ترجمة جانب مهم من جوانب الرواية ، وهو الحوار ، من لغة مثل اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية . ففى الرواية الإنجليزية يكتب الحوار بلغة الكلام التى لا تختلف كثيرا عن لغة الكتابة . أما فى اللغة العربية فما زالت الهوة واسعة بين اللغتين : لغة الكتابة أو الفصحى ولغة الحديث أو العامية . وبالرغم مما تتميز به اللغة العامية التى يعرفها الجميع ، وقد يستطيع المترجم أن ينقل بها الحوار ربما بدرجة أكبر من الدقة مما يستطيعه إذا فعل ذلك بالفصحى - أقول برغم ما تتسم به العامية من حيوية وقدرة على التعبير ، فما زال استخدامها فى العمل الأدبى من الأمور غير المقبولة تماما . ومن الواضح أننا لسنا هنا بصدد الدعوة إلى استخدام العامية فى كتابة الأدب ، ولا بصدد تفضيل لغة على الأخرى ؛ إنما نود الإشارة إلى أن الحوار فى بعض هذه الترجمات يبدو جافا صارما ، يفتقر إلى المرونة والتلوين الشخصى ، وتختفى معه روح الدعابة والسخرية ؛ ويرجع ذلك إلى عدم قدرة بعض المترجمين على استخدام الفصحى بحيث يؤدى الحوار وظيفته الأساسية فى الرواية .

يبقى أن نضيف أن هذه الصعوبات اللغوية بعامة ، تعانى منها بعض الترجمات الشعبية وبعض الترجمات الجادة التى تهدف إلى تحقيق مستوى عال من الجودة ، مع اختلاف درجة النجاح من ترجمة إلى أخرى بطبيعة الحال .

من الواضح أن نقل المعنى فى العمل الأدبى لا يعتمد على معانى الألفاظ والتراكيب اللغوية فحسب ، بل على الأساليب والوسائل الفنية التى يلجأ إليها الكاتب . وفى ترجمات الرواية التى نحن بصددها قلما تلقى الجوانب الفنية المتعلقة بالشكل العام للرواية أو بأسلوب السرد أو زاوية الرؤيا أو وسائل تقديم الشخصيات أو وظيفة الصورة الفنية ما تستحقه من اهتمام . ومن المؤسف أن هذا المنزلق لا تتعرض له معظم الترجمات الشعبية فقط ، بل بعض الترجمات الجادة أيضا ؛ إذ كثيرا ما يفوت بعض المترجمين الذين يتقنون الترجمة - حرفة ومهارة ، ولكن تنقصهم الدراية الكاملة - صفات الرواية بوصفها نوعا أدبيا له أصوله الفنية التى تشغل الروائى ، ومن واجب المترجم أن يعيها ويهتم بمراعاتها عند نقل الأثر الروائى من لغة إلى أخرى ، إذا أراد لترجمته أن تكون أمينة دقيقة ، تحتفظ لذلك الأثر بشخصيته وسماته الفنية المميزة بقدر الإمكان .

ولعله من حق بعض هذه الترجمات الشعبية أو المزعومة ، إن أردنا الدقة ، أن نعترف أنها فى غياب الأصل أو الجهل به لا تبدو سيئة إلى الحد الذى قد يستنتج مما نقول ؛ فهى تقدم للقارئ العام قصصا مثيرة فى معظم الأحوال ، وتستحوذ على انتباهه بسرعة تتابع الأحداث ووضوحها ، بعد أن تتخفف على يد المترجم مما بها من وصف أو تحليل قد يبعث الملل فى نفسه . وما من شك فى أن ذلك هو كل ما يتوق إليه القارئ العادى من تسلية وترفيه عن طريق «حدوتة» طريفة تنتهى إلى نهاية سعيدة ، أو تثير أشجانه وأحاسيسه بنهاية عاطفية حزينة .

وليس أدل على نجاح هذا القصص المترجم من رواجه الشديد منذ بداية حركة الترجمة إلى الآن ، ومن تكرار ظهور ترجمات بعينها فى أكثر من سلسلة فى فترات متعاقبة ، إما بدون تغيير على الإطلاق ، وإما بتغيير طفيف ، وربما تحت عنوان مختلف . ونذكر على سبيل المثال بعض روايات سمرسيت موم التى ظهرت فى طبعات مختلفة تحت عناوين مختلفة ، ويصعب القطع بأن الترجمة كانت جديدة فى كل مرة[١٨] .

وفى هذا الصدد علق أحد النقاد على ما يصيب روائع الرواية من تشويه أثناء الترجمة بقوله إن الرواية بوصفها نوعا أدبيا تتميز بقدرتها على البقاء والاحتفاظ بجوهرها مهما أصابها من ذلك ، على العكس من الشعر أو المسرحية مثلا . ويجدر بنا أن نضيف أن ما يقاوم مثل هذا التشويه هو الرواية التى تنتمى إلى الروائع حقاً ، أو الكلاسيات كما توصف فى اللغة الإنجليزية .

يبقى أن نضيف أن اختيار روايات بعينها للترجمة لبعض السلاسل الشعبية ، واعتماد ذلك أساسا على قدرتها على الرواج بسبب القصة المثيرة أو غرابة الأحداث أو الصراحة فى معالجة الجنس من ناحية،وسهولة ترجمتها من ناحية أخرى ، لم يؤد إلى استبعاد نماذج من روائع الرواية الإنجليزية تماما .

فمن الطريف أن روائيا كبيرا من رواد الرواية الحديثة مثل د . هـ . لورنس ، ظلت بعض رواياته ممنوعة من النشر والتداول بصورة كاملة فى انجلترا ذاتها حتى وقت متأخر ؛ فرواية «عشيق ليدى تشاترلى» (١٩٢٨) مثلا لم تنشر كاملة إلا مع بداية الستينيات ، وبعد نجاح شركة بنجوين فى استصدار حكم قضائى كان له دوى كبير . ومع ذلك وجدت بعض أعماله طريقها إلى سلسلتين من السلاسل الشعبية ، فقد ترجمت له فى سنتين متتاليتين :
«العذراء والغجرى» ، فى ١٩٤٧ فى «روايات الجيب» «وعشيق ليدى تشترلى» فى ١٩٤٨ فى «روايات رمسيس» .
ولعلنا لانخطئ إذا استنتجنا أن اهتمام لورنس العميق بالجنس بوصفه أحد جوانب الحياة الإنسانية ، وأحد العوامل الأساسية فى علاقة المرأة والرجل ، وما أثير حول تناوله للجنس بشكل أكثر سفورا مما كان مألوفا فى ذلك الوقت ، أى فى الثلث الأول من هذا القرن ، من ضجيج وسوء فهم ، ربما كان الحافز على ذلك ، بغض النظر عن المقومات الفنية لرواياته ، كأعمال ذات قيمة أدبية كبيرة .

ومن ناحية أخرى فبالرغم مما تعانى منه هاتان الترجمتان من مساوئ وعيوب كغيرهما من الترجمات ، فإنهما تتسمان بقدر لا بأس به من الحيوية والصدق فى بعض أجزائهما على الأقل ، مما يثبت قول الناقد الذى استشهدنا به عن قدرة الرواية الجيدة على البقاء ومقاومة العبث والتشويه . ومع ذلك فمحاولات الترويج قد تؤدى إلى عمليات ابتذال للعمل الروائى الكبير . فمنذ سنوات قليلة أعيد نشر ترجمة «عشيق ليدى تشترلى» ، فى كتيب ذى غلاف أحمر يحمل صورة لرجل وامرأة فى وضع غرامى مثير ، وضمن الكتيب عدداً من الصور لمشاهد مشابهة

وعلى العكس من ذلك تتميز بعض السلاسل الشعبية باهتمام جاد بنشر بعض الترجمات الجيدة ، كما هو الحال فى «روايات الهلال» ، فقد نشرت مثلا ترجمة كاملة لرواية أخرى الروائى نفسه هى : «أبناء وعشاق» :Sons and Lovers ، أكثر روايات لورنس شيوعا وأحبها إلى القراء ؛ ترجمها شفيق مقار فى ثلاثة أجزاء ، وقد التزم الدقة والأمانة ، وأيضا الوقار ، ونجح فى تقديم ترجمة جيدة إلى حد كبير .

وإذا أخذنا «العذراء والغجرى» نموذجا للترجمات الشعبية ، ربما أمكننا أن نقدم أمثلة لبعض الملامح الأساسية لهذه الترجمات . وتعد «العذراء والغجرى» رواية قصيرة أو «نوفيللا» . وتقع - فى النص الإنجليزى - فى ٦٩ صفحة من الحجم العادى ، فى حين تقع الترجمة فى ٦٦ صفحة من القطع المتوسط ، ولا تكاد تشمل الصفحةالمترجمة نصف عدد كلمات الصفحة الأصلية ، كما تحمل عنوانا جديدا أكثر إثارة هو «غرام عذراء»[٢٠] . وتدور القصة حول أسرة تتكون من الأب ، وهو من رجال الدين ، وابنتين ، وأمه العجوز ، وأخ له ، عم للفتاتين ، ثم عمة لهما . أما الزوج فهجرته زوجته تاركة له ابنتين صغيرتين ، نراهما عند افتتاح القصة شابتين عائدتين من المدرسة الداخلية إلى منزل الأسرة فى بلدة صغيرة تكاد تخلو تماما من وسائل الترفية .

ويصور لنا لورنس الجو المقبض الذى تعود إليه الفتاتان ، فى الوقت الذى تتوقان فيه بطبيعة شبابهما إلى الحياة المرحة المفعمة بالنشاط والحب ، التى تنعدم فى المنزل الذى تتربع الجدة على عرشه ، ولا يكاد يدخله سوى الأب والعم ، فإذا زار الفتاتين بعض أصدقائهما كان ذلك فى مجلس الأسرة ، خصوصا الجدة الكليلة البصر ، الضعيفة السمع ، التى ترغب فى سماع كل كلمة تقال ، وتستفسر عن كل ما يدور ، أو ما يمكن أن يفكر فيه هؤلاء الأصدقاء . ويكاد الكره يسود جو الأسرة ؛ فالأم لا تكاد تذكر دون إساءة إلى اسمها ، والعمة التى كرست حياتها لخدمة الجدة لا تكاد تطيقها ، والعم أعزب كالح ليست له اهتمامات تذكر ، وحياة الأسرة تدور حولها وحول الأم المسيطرة .

أما العذراء فهى إحدى الفتاتين وأكثرهما حيوية وجمالا ؛ وأما الغجرى فهو الشاب الذى تقع فى غرامه ، والذى ينقذها من فيضان النهر الذى تعيش الأسرة بالقرب منه ، ويكاد يقضى على المنزل تماما ويغرق الجدة ويخلص الفتاة- بعد أن يهرب الغجرى - من الشعور باليأس والفراغ الذى كانت تعيشه .

ومن الواضح أن ما يهم لورنس هنا ليس الحدوتة ، بل الحياة العاطفية للفتاتين ، خصوصا البطلة . وهو يستخدم الرمز والصورة الفنية ، ويغوص إلى النفس لينقل إلينا أحاسيس هذه الفتاة وما تمر به من تجربة تغيرها وتعيد إليها الحياة ، تجربة خاصة لا يدرك كنهها سواها .

تلك بعض معالم الرواية الأساسية كما أرادها لورنس ، وكما نجدها فى النص الأصلى مجسمة مفصلة فى إيقاع بطىء فى بداية القصة ، سريع جارف فى نصفها الثانى . أما فى الترجمة فقد حذف معظم الوصف والتحليل ، سواء كان وصف المكان ، أى منزل الأسرة بقذارته وجوه المقبض ، أو الشخصيات وما يدور بداخلها . كما حذف الكثير من التفاصيل الدقيقة التى تكسب الصورة الخيالية المقدمة فى الرواية وضوحا وواقعية ، وتحذف أيضا معظم الصور الفنية التى تكسبها عمقا وثراء ، أو تشرح أو تصاغ صياغة تفسدها ، مما لا يقل إضرارا بالأثر المطلوب منها .

وهكذا نرى أن ما يبقى من هذا العمل الرائع هو « الحدوتة » أو أحداث قصة الحب . أما دلالات تلك الأحداث ــ الرمزية فى معظم الأحوال ــ وما يكمن وراءها من احاسيس وصراعات نفسية ــ وهى مايهم الروائى هنا أساسا ــ فتكاد تختفى تماما .

وإذا انتقلنا إلى الترجمات الجادة وجدنا أنها تنجو من المحاولات الترويجية التى أشرنا إليها ، وتحاول أن تقدم النص فى ترجمة كاملة تنشر غالبا ضمن مشروعات منظمة للترجمة ، مثل مترجمات دار الكاتب المصرى ، ولجنة التأليف والنشر ، ومشروع الألف كتاب ، أو المكتبة العربية ، أو فى بعض السلاسل الشهرية مثل روايات الهلال كما أشرنا من قبل .

من أهم ملامح بعض هذه الترجمات أنها تهتم أحيانا بالتقديم للعمل المترجم بتعريف بالمؤلف وأعماله وخصائصها الفنية ، وهو أمر مهم وضرورى، خصوصا عند اختلاف الثقافات . وقد حققت بعض هذه الترجمات نجاحا كبيرا، والتزمت بقدر لا بأس به من الدقة والأمانة ، ومع ذلك فهناك نماذج منها لا تخلو من الأخطاء والعيوب . وبالرغم من التزامها نظريا بتقديم ترجمة كاملة ، فكثيرا ما نجد أنها لا تخلو من عمليات الحذف التى تتفاوت بين حذف جملة وحذف كلمة ، قد تكون اسم شجرة أو زهرة أو طائر ، أو كلمة ربما تعذر على المترجم معرفة مقابل لها فى اللغة العربية . هذا بالاضافة إلى مانجده كثيرا من ميل إلى الإضافة والحشو والإطناب ، إما على سبيل الشرح أو إيضاح المعنى ، على نحو يضعف قوة الأسلوب الأصلى ويفسد رونقه .

وإذا حاولنا إلقاء نظرة سريعة على بعض النماذج القائمة وجدنا مثالا على هذا الميل إلى الإضافة فى الترجمة العربية لواحدة من أشهر روايات الروائى البولندى المولد ، البريطانى الجنسية ، جوزيف كونراد : Josef Conrad هى : « لورد جيم » : Lord Jim .

وقد ترجمها يونس شاهين فى جزءين ضمن خطة الألف كتاب ، فى ترجمة جيدة بوجه عام ، تحافظ على الشكل العام للرواية ، وعلى واقعية الأسلوب وحيويته إلى حد كبير . ولكن النظرة الفاحصة تكشف عن قدر من عدم الدقة ، إلى جانب هذا الميل إلى الاستطراد ، كما هو الحال فى الفقرة الأولى من الرواية ، التى تكشف مضاهاتها بالنص الأصلى عن مدى الإضافات :
يصف كونراد الشخصية الرئيسية ــ جيم ــ بما معناه : «كان أنيقا لا تشوب أناقته شائبة ، يرتدى الملابس البيضاء النقية من حذائه إلى قبعته»(٢١) .

أما فى الترجمة فتتحول هذه الجملة إلى :
«كان أنيقا يرتدى الملابس البيضاء الناصعة من رأسه إلى قدميه بما فى ذلك قبعته وحذاوءه .»(٢٢)

حيث أضاف المترجم «من رأسه إلى قدميه» دون حاجة إلى ذلك ، بينما أهمل ترجمة كلمة «spotless» أى «لا تشوبها شائبة» فى وصف أناقة جيم ، مع أهميتها لوصف مظهره الذى يتكشف لنا فيما بعد أن له دلالته ، والذى يؤيده استخدام الروائى لكلمة أخرى هى كلمة «immaculate»، وأقرب ترجمة لها «النقية» وليست «الناصعة» . كما يبين ما للكلمة من دلالات حين توصف بها السيدة العذراء فى السياق المسيحى مثلا . وعند وصف عمل جيم بأنه «كاتب ماء» ، أى مندوب لمتعهدى لوازم السفن ، يترجم النص الإنجليزى هكذا :

«ولم يكن كاتب الماء فى حاجة إلى تأدية امتحان أيا كان نوعه ، ولكن كان لابد له من **كفاءة** وقدرة من النوع المطلق ، يظهرها عمليا **كلما احتاج الأمر** . كان عمله هو الدخول فى سباق مع غيره من «كتبة الماء»، مستعملا الشراع أو البخار أو المجذاف ــ **حسب الحالة** ــ **ليصل قبلهم** إلى أى سفينة على وشك أن ترمى مراسيها فى **الميناء** ، ثم يحيى قبطانها بحرارة ، ويقدم له ــ فى تصميم ــ بطاقة متعهدى السفن الذين يعمل عندهم . »

وبمضاهاة هذه الترجمة بالنص الأصلى(٢٣) يتضح أن المترجم قد أضاف جميع التعبيرات التى ميزناها بالحروف السوداء ؛ فقد استخدم كلمة كفاءة مرادفا لا داعى له لكلمة «قدرة» أو «مقدرة» فى الجملة الأولى ، كذلك أضاف «كلما احتاج الأمر» ، و «حسب الحالة» مع ما فى ذلك من تكرار للمعنى لا مبرر له . ثم أضاف «ليصل قبلهم» فى الجملة الثانية ، علما بأن هذا المعنى مضمن فى كلمة «يدخل فى سباق» معهم . والشيء نفسه يقال عن «فى الميناء» بعد أن «ترمى مراسيها» ،

وعن «الذين يعمل عندهم» ، التى تفهم ضمنا من سياق الكلام .

وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الإضافات إنها تضعف الأسلوب وتفقده مايمتاز به فى صورته الأصلية من تركيز واقتصاد فى اللفظ .

فإذا أردنا مثالا آخر فهناك تلك اللمحة القصيرة التى يصور لنا فيها كونراد بطله ـ أو بطله الساقط على وجه الدقة ـ الذى أخطأ خطأ فادحا بوصفه بحاراً،حين ترك سفينته بركابها ساعة الخطر ، فخان الأمانة ، ثم عاش حياته معذبا متخفيا ، يحاول الهرب من حقيقة فعلته الشنعاء ، يقول الراوى ما معناه : «كان يتقهقر بانتظام نحو الشمس المشرقة ، وكانت تلك الحقيقة تتبعه بشكل عرضى لا مفر منه»[٢٤] .

أما الترجمة فتقول :

«وكان يتقهقر بانتظام فى اتجاه شروق الشمس،وكانت تلك الحقيقة التى يريد إخفاءها تتبعه متخذة شكل حدث عارض من وحى الصدفة ، ولكنها كانت تلحق به كالقدر المحتوم الذى لا فكاك منه»[٢٥] .

ومن الواضح أن الترجمة تكاد تبلغ ضعف طول النص الأصلى دون أن يكسب المعنى ، بالإضافة إلى الأثر السلبى لجمال الأسلوب .

أما من حيث نقل المعنى بدقة وأمانة ، فلدينا فى الفقرتين اللتين أوردناهما مثالان أو ثلاثة أمثلة على ذلك . المثل الأول هو سوء ترجمة كلمة «immaculate» التى تحمل دلالات لا يمكن أن يخطئها القارئ الإنجليزى بثقافته الغربية المسيحية ، والتى يجب أن تقرب إلى القارئ العربى بشكل أو بآخر . والمثل الثانى يرد فى نهاية الفقرة التى تصف عمل مندوب متعهد السفينة أو «كاتب الماء» ، كما يترجم يونس شاهين التعبير حرفيا ، وكان من الممكن أن يترجمه بتصرف ؛ إذ إن التعبير غير مألوف، ولا يحمل دلالة واضحة للقارئ العربى . يقول «ثم يجيى قبطانها بحرارة» مستخدما كلمة «بحرارة» لترجمة «cheerily» بينما هى أقرب إلى «بمرح» أو «بابتهاج» .

قد يتبادر إلى الذهن نتيجة بعض هذه الملاحظات التى نبديها هنا أننا نؤيد الترجمة الحرفية . والواقع غير ذلك تماما ؛ فالترجمة الجيدة ـ كما أوضحنا من قبل ـ هى ترجمة التوصيل التى تلتزم بإيصال المعنى ولكن دون الإخلال به إضافة أو حذفا أو تشويها .

أشرنا من قبل إلى أهمية اختيار المترجم للأسلوب أو لمستوى اللغة فى لغة الهدف الذى يتفق معه فى لغة الأصل ، وما يجده المترجم أحيانا من صعوبة فى تحقيق ذلك بالدرجة المرغوبة .

وسنحاول التمثيل على ذلك باختيار بضع فقرات من :

أولا : الترجمة العربية الكاملة «للعذراء والغجرى» ، وهى الترجمة الثانية لهذه الرواية القصيرة .

ثانيا : الترجمة الكاملة لـ «أبناء وعشاق» ، وهى الترجمة الثانية أيضا ، وقد سبقتها ترجمة مختصرة .

ربما يكون من المفيد أن نتذكر أن الرواية بطبيعتها تعتمد على نوع من الأسلوب النثرى السهل المرن ، المباشر أحيانا ، الشعرى أحيانا أخرى ، الواضح فى معظم الأحيان ، الذى يبدو تلقائيا طبيعيا على أيدى كبار الكتاب بوجه خاص . ونظرا لأن لغة الكتابة فى اللغات الأوربية أقرب بكثير إلى لغة الحديث منها فى اللغة العربية ، لذا يتحتم على المترجم أن يختار الأسلوب ويدقق فى نقل المعانى بالأسلوب نفسه المستخدم فى الأصل ما أمكن ذلك . فمهمة المترجم فى نقل العمل الإبداعى إلى لغة أخرى هى «نقل المعنى السياقى للأصل بدقة ، بقدر ما تسمح به القدرات الدلالية والتركيبية البنائية للغة أخرى» ، تبعا للناقد نابوكوف[٢٦] . ويضيف نيو مارك أن للبناء وترتيب الكلمات ، والإيقاع ، والصوت ، جميعا ، قيمة للمعنى .[٢٧]

ولما كان الاختلاف بين الإنجليزية واللغة العربية بينا ، فمن المحتم أن يصعب الالتزام بالبناء وترتيب الكلمات والإيقاع وما أشبه لنقل المعنى بشكل دقيق . ومن هنا فإن على المترجم أن يختار أقرب التراكيب بناء وإيقاعا إلى الأصل ، كما يختار من حصيلته اللغوية أكثرها قربا إلى كلماته .

وهنا تكمن الصعوبة ؛ فمن النادر أن ينجو المترجم إما من التأنق المبالغ فيه بحيث يبدو الأسلوب متكلفا غير تلقائى نتيجة لاستخدام تراكيب وألفاظ غير مألوفة ، وإما أن يبالغ فى الركون إلى السهل البسيط منها ، فيأتى الأسلوب خاليا من الرونق والرشاقة ، وإما أن يصبح الأسلوب خليطا غير متجانس من الأسلوبين معا .

وتقدم ترجمة «العذراء والغجرى» الثانية مثالا للاتجاه الأول . وبالرغم من أن المترجم التزم بالنص بدرجة تجعل ترجمته شبه حرفية فإنه لم ينجح تماما فى اختيار الأسلوب الذى يعكس أسلوب لورنس المتميز بشاعريته وقدرته على نقل المشاعر والأحاسيس فى بساطة وسهولة فى وقت معا ؛ فقد ركن إلى استخدام ألفاظ غير مألوفة للقارئ العادى أحيانا ، واضطر فى بعض الأحيان إلى إضافة الهوامش لشرح بعض الكلمات ، واستخدم أحيانا أخرى أسلوبا أكثر ما يكون بعدا عن لغة الحديث فى ترجمة تعبيرات تتسم ببساطة لغة الحديث وتلقائيته فى الأصل .

فهو يترجم كلمة «hush» ومعناها «هس» بقوله «فلنلزم الصمت» و «none of his affair» بقوله : «فلا شأن له بها» ،

و « grey faced » بتعبير « أشهب الوجه » و middleaged woman ، بكلمة « المرأة النصف »[٢٨] .

وأشك أن قارئ الرواية العادى يألف الكلمتين الأخيرتين . ولعل إحدى نتائج عدم التوفيق فى اختيار الأسلوب السليم يفقد الترجمة الكثير من روح العمل الأصلى ومعناه بالمعنى الواسع .

أما فى « أبناء وعشاق » فيصطنع المترجم – للتقريب بين أسلوب الترجمة وأسلوب الأصل – أسلوبا مطعما بألفاظ فصحى ذاعت فى الاستخدام العامى ، فلا تتواءم – فيما أتصور – مع الأسلوب الأكثر رصانة والأقرب إلى الفصحى الذى يستخدمه بشكل أساسى . مثال ذلك أنه يستخدم كلمات مثل : « يا شيخ » و « والله » حيث لا مقابل لها فى الأصل ، وأن يقول « بردان » بدلا من « يشعر بالبرودة » مثلا[٢٩] .

أما كيف يعالج مترجمو الرواية الإنجليزية إلى العربية الصور البلاغية ، وكيف يتجاهلون بعض نواحى السرد ووجهة النظر وأزمنة الفعل وغيرها من نواحى تقنية الرواية أو لا يتجاهلونها فنرجو أن نعالجها فى جزء من دراسة متكاملة ، نرجو أن نتمها قريبا بإذن الله .

ولعل خير ما نختم به هذا المقال هو أن نؤكد – أولا – أن ملاحظاتنا هذه لا تقلل من قيمة هذه الترجمات ، فترجمة العمل الأدبى مهمة شاقة وعسيرة ، يستحق منا كل نموذج لها كل التقدير والثناء ؛ وثانيا : أن نتقدم بدعوة إلى إحدى الجامعات أو الهيئات الثقافية لتبنى مشروع لترجمة الأعمال الأدبية بأسلوب علمى جاد وفى إطار تخطيط مدروس ، فنثرى المكتبة العربية ، ونوفر لدراسات الأدب المقارن بعض المادة اللازمة .

الهوامش

(١) انظر مثلا : حسين باران وآخرون :
(أ) « الثبت الببليوجراف للأعمال المترجمة : ١٩٥٦ – ١٩٦٧ » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة . ١٩٧٢ ،
(ب) الثبت الببليوجراف للأعمال المترجمة : ١٩٦٨ – ١٩٧٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
(ج) « دليل المطبوعات المصرية : ١٩٤٠ – ١٩٥٦ » ، إعداد أحمد منصور وآخرين ، قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ، ١٩٧٥ .

(٢) انظر أنجيل بطرس سمعان « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية : ١٩٤٠ – ١٩٧٣ » ، عالم الفكر ، المجلد ١١ ، العدد الثالث ، ١٩٨٠ ، ص : ٤١ – ٨٤ .

(٣) عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة » ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٣ ؛ ص : ٩١ .

(٤) المرجع نفسه ، ص : ٩٢ .

(٥) تعد السيدة فريدة النقاش رسالة للحصول على درجة الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية فى أثر والترسكوت على جرجى زيدان .

(٦) انظر Nur Sherif; Charles Dickens in Arabic, 1912 - 1970, Beirut Arab Univ, Beirut,1974.

(٧) نعتمد فى هذا الجزء من هذه الدراسة على دراستنا التى سبقت الإشارة إليها أعلاه : « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ، ١٩٨٠ و The English Novel in Arabic Translation: 1940 - 1973, Apreliminary Bilbliography; Cairo: Studies in English, Cairo Univ. Press, Vol. II 1978, pp. 58-128.

(٨) انظر السابق : Nur Sherif

(٩) كانت للرواية تراجم أخرى سابقة لمحمد السباعى بعنوان « الثورة الفرنسية أو قصة المدينتين » ، ١٩١٢ .

(١٠) انظر الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية ص : ٧٠ .

(١١) ظهرت ترجمة « هنرى إزموند » المختصرة دون ذكر أسم المؤلف فى ١٩١٨ ، وترجمت لجورج اليوت روايتها : The Mill and The Floss تحت عنوان : ماجى والفيضان « أو نهر الفلص فى ١٩٦٧ .

(١٢) أنظر مثلا :

Brislin, R. W., Translation, New York, Gardner Press, 1976;
Bower, R. A., On Translation, New York, Oxford University Press, 1966;
Catford, J. C., A Linguistic Theory of Translation, New York, Oxford University Press, 1965;
Nida, E. A., Towards a Science of Translatiog, Leiden, Brill, 1964:
Nida, E. A., Theory and Practice of Translating, Leiden, Brill, 1969.
Newmark, P. P., Approaches to Translation, Oxford, Pergamon Press, 1981.

(١٣) Ibid. p. 36.

(١٤) نفس المرجع ص : ٣٧ .

(١٥) أنظر .
Afaf El Menoufi, (A Communicative Approach to Translation,) (Discourse Analysis) Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching, CEDLT, Ain Shams, Cairo, 1982, pp. 238 - 253.

(١٦) Approaches to Translation, p. 38.

(١٧) المرجع نفسه ص : ٣٩ .

(١٨) أنظر « الرواية الإنجليزية المترجمة إلى العربية » ، ص : ٧٠٧ و ٧٠٨ .

(١٩) « عشيق ليدى تشترلى »

(٢٠) « غرام عذراء » ترجمة محمود مسعود ، روايات الجيب ، القاهرة : ١٩٤٧ .

(٢١) (He was spotlessly neat, apparelled in immaculate white from shoes to hat), Lord Jim, London, Penguin Books, 1962, p. 9.

(٢٢) لوردجيم ، ترجمة يونس شاهين ، الألف كتاب ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، الجزء الأول ص : ١٠

(٢٣) (A water - clerk need not pass an examination in anything under the sun, but he must have ability in the abstract and demonstrate it practically. His work consisted in racing under sail, steam or oars against other water - clerks for any ship about to anchor, greeting her captain cheerily, forcing upon him a card - the business card of the ship - chandler - ...) Lord Jim, p. 9.

(٢٤) (He retreated in good order towards the rising sun, and the fact followed him casually but inevitably). Lord Jim, p. 10.

(٢٥) « لورد جيم » الجزء الأول ، ص ٢ .

(٢٦) Approaches to Translation. p. 11.

(٢٧) المصدر نفسه .

(٢٨) « العذراء والغجرى » ترجمة زغلول العريف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٠ .

(٢٩) « أبناء وعشاق » ترجمة شفيق مقار ، روايات الهلال ، القاهرة : ١٩٧٠ .


وزارة الثقافة
قطاع المسرح
يقدم
المسرح المتجول
الجازية
فرجة شعبية إخراج: جمال الشيخ
مسرح القاهرة للعرائس
على مسرح السلام
بالإسكندرية
سمم وحمادة وفانا
يوميا ٦,٣٠ مساء والجمعة والأحد ماتينيه ١١ صباحاً
تأليف وإخراج: محمد شاكر
المسرح الحديث
على مسرح الطليعة
بالعتبة
المجاذيب
تأليف الدكتور محمد عناني إخراج: محمود الألفي
مسرح الشباب
شباب على طول
تأليف: ابراهيم الدسوقي إخراج: رشاد عثمان
المسرح الكوميدي
على مسرح السلام
بالقصر العيني
حلم ليلة صيف
إعداد: د. سمير سرحان إخراج: حسين جمعة
المسرح الكوميدي
على المسرح العائم
فاطمة رشدي
حمدي أحمد في إزي الصحة
تأليف: أحمد عفيفي إخراج: جلال عبد القادر
المسرح القومي
على مسرح الجمهورية
المكيف الرواد
بيت الأصول
تأليف: عاطف الغمري إخراج: عبد الرحيم الزرقاني

تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية

دراسة في تأثير "الصخب والعنف" على الرواية العربية

صبري حافظ

دار الكثير من الجدل النظرى حول أهمية الدراسات الأدبية المقارنة . وحول مشروعيها ومدى انضوائها تحت مظلة النقد الأدبى العامة أو استقلالها عنه،وحقها فى تأسيس فرع معرفى خاص هو الأدب المقارن،له مناهجه وطرائقه وأساليب دراسته ومجالاتها . وهو جدل لا تطمح هذه الدراسة إلى ولوج متاهاته الكثيفة . المتشابكة المقولات ، المكتظة بالتحديدات والتعريفات . أو حتى فى مناقشة بعض مقولاته ومفاهيمه ؛ إذ لا يعنيها فى كثير أو قليل أن يقسم النقد الأدبى إلى أقسام متعددة . أو أن يغرم البعض برسم حدود فاصلة صارمة بين هذه الأقسام . ولكن ما يعنيها بالدرجة الأولى هو أن تؤكد أن الدراسات الأدبية المقارنة دراسات نقدية قبل أى شئ آخر ، لن تستطيع أن تسهم فى إثراء معرفتنا بالأعمال الأدبية التى تتناولها ما لم تنطو على فهم واضح للأدب،ومفهوم منهجى محدد للنقد .

إن الوظيفة الأساسية لأية دراسة أدبية مقارنة هى «أن ترهف وعينا بخصائص العمل الأدبى عن طريق استعمال منجزات ثقافة لغوية أخرى كسياق للاستضاءة ؛ ذلك لأن فكرة أن العمل الأدبى يهبنا دلالات أغنى عندما نضعه بجوار عمل آخر . بحيث يصبح كل منها أسلوبا من أساليب الحوار مع العمل الآخر والتعليق عليه . فكرة تعود إلى مدرسة النقد الأدبى الجديد الأمريكية . وإلى تأكيد إليوت أن المقارنة والتحليل هما أداتا الناقد الأساسيتان»[1] . فالدراسة الأدبية المقارنة تستهدف فى المحل الأول إرهاف وعى القارئ بخصائص العمل الأدبى وإنجازاته الجمالية والمضمونية على السواء . وهى تستخدم منجزات الثقافة الأخرى لتزويد العمل موضوع الدراسة بسياق فنى وفكرى أرحب وأوسع . وفكرة السياق الثقافى هذه فكرة على درجة كبيرة من الأهمية . وهى لا تعنى بأية حال من الأحوال استيراد سياق أجنبى للعمل الفنى بقدر ما تهدف إلى توسيع أفق سياق هذا العمل الخاص وتعميق الوعى به من خلال ما هو مشترك فى التجربة الإنسانية ؛ فاستخدام السياق المقارن،كاستخدام العمل نفسه، يستهدف فى الدرجة الأولى إرهاف وعينا بالعمل الفنى موضوع الدراسة ، وبسياقه على السواء .

ومن هنا فإن الدراسة الأدبية المقارنة ليست إلا أسلوباً نقدياً ، من أساليب النقد الأدبى المتعددة ، «يمكننا من تحقيق تبصر أعمق بطبيعة ووظيفة الفن الأدبى،حتى نستطيع الوصول إلى معايير جمالية أرحب من تلك التى نبلغها عن طريق المنظور الأحادى»[2] ، وبثرى بذلك أدواتنا النقدية قدر إغنائه لمعرفتنا بالعمل الأدبى موضوع المقارنة ،وبسياق هذا العمل الثقافى

والعناصر الفاعلة فيه . فما لاشك فيه أن المؤثرات واحدة من العناصر المهمة والمعترف بها فى تكوين العمل الفنى الأدبى [٣] ، سواء أكانت هذه المؤثرات من داخل الثقافة أم من خارجها ؛ لأن قضية المؤثرات بمعناها الشامل والواسع ثاوية فى رحم أى مفهوم ناضج لطبيعة العملية الإبداعية ، سواء كانت عملية التأثر هذه تتم على المستوى العقلى الواعى أو على المستوى الحدسى اللاواعى ، أو عليهما معاً . ذلك لأن هناك مجموعة كبيرة من المؤثرات الفاعلة فى عملية الإبداع الأدبى ، التى لا يمكن لأى تحليل نقدى للعمل الأدبى أن يلم بها جميعا .

ومن هنا كان على الدراسة النقدية المقارنة أن تتعامل مع مجموعة محددة من هذه المؤثرات الواعية واللاواعية ، وهى تلك التى يمكن البرهنة عليها بشكل موضوعى . وعلى الناقد ـ هنا ـ أن يفرق بين المؤثرات وعناصر التشابه النصية التى لا يمكن إرجاعها إلى أثر خارجى يمكن البرهنة عليه . ولا يعنى هذا أن من اليسير التمييز بين الاثنين ، فقد يكون هذا التفريق فى بعض الحالات من أصعب الأمور ، وخاصة إذا ما نجح الكاتب فى استيعاب المؤثر وهضمه داخل العمل الفنى ثم تمثله بحيث يصبح جزءاً عضوياً فاعلاً داخل العمل الإبداعى الذى تمثله ، وقسمة من قسمات هذا العمل الخاصة والمميزة ، بصورة تبت معها صلته بالأصل الذى انحدر منه ، ويكتسب معها بعض السمات الفنية والأسلوبية للكاتب الذى تبناه واستوعبه ضمن أدواته البنائية الخاصة، ووسمه بميسمه الشخصى .

ويجب على الناقد أيضا أن يتجنب ، فى دراسته المؤثرات أثناء عملية التحليل النقدى فى أية دراسة مقارنة ، مزالق إغراء النزعة القومية، أو بالأحرى الشوفينية، التى ترتوى من الرغبة «فى تكوين أرصدة ثقافية لأمته عن طريق البرهنة على أن لها أكبر قدر ممكن من التأثير على الأمم الأخرى ، أو حتى البرهنة ـ وهذا أكثر دهاء وبراعة ـ على أن أمته قد استوعبت وفهمت الروائع الأجنبية بطريقة أعمق وأشمل من الآخرين »[٤] . إن مثل هذه النزعة القومية تؤدى غالباً إلى طرح الموضوعية جانباً ، ناهيك عن أنها تصرف اهتمام الدراسة المقارنة عن هدفها الرئيسى . ومن هنا نجد أن حصيلتها النقدية تتسم بالضحالة والتبسيط ، بالرغم من شرف قصدها ، ومن تلبيتها لحاجات أخرى قد لا تقل أهمية عن الإضاءة النقدية للعمل الأدبى ، أو عن بلورة مجموعة من المعايير النقدية والجمالية الناضجة .

صحيح أن القيمة الأساسية لمسألة التأثير الأدبى «ليست قيمة جمالية ، ولكنها قيمة نفسية ؛ ولذا فإن تقييم التأثير ينطوى على حكم قيمى على وظيفته التكوينية »[٥] . وهى الوظيفة التى تجلب إلى ساحة الدراسة المقارنة قضايا السياق الثقافية والاجتماعية والنفسية من ناحية ، وحركية العملية الإبداعية ذاتها من ناحية أخرى . ومن هنا نجد أن دراسة المؤثرات الأدبية لا تضيء لنا فقط الأبعاد المتعددة للمواضعات والتقاليد الأدبية وأساليب فاعليتها فى العمل الأدبى ، ولكنها تثير أيضاً مجموعة من التساؤلات المهمة حول حركية عملية التأثير ذاتها : لماذا حدثت فى هذا الوقت وعبر هذا الكاتب بالذات ؟! هل يكشف حدوثها هذا عن تناظر التجارب الواقعية التى صدرت عنها هذه الأعمال الأدبية ؟ أو بتعبير آخر عن تناظر البنى الحضارية والاجتماعية التى أفرزت المؤثر فى ثقافة ما، والتى استوجبت فاعليته فى الثقافة الأخرى . هل يكشف لنا انتقال التأثر عن أى تغير فى الحساسية الأدبية ، أو يرهص بحدوث مثل هذا التغير ؟ .

وتستهدف الإجابة عن مثل هذه الأسئلة إضاءة جوانب جديدة فى العمل موضوع الدراسة ، ذلك لأن عملية تبادل المؤثرات الأدبية ليست عملية عشوائية تتم بمحض الصدفة ، ولكنها عملية لها منطقها الخاص وحتميتها الخاصة وحركيتها المتميزة . وهذا ما ستحاول هذه الدراسة التطبيقية أن تكشف عنه من خلال دراستها لتأثير الكاتب الأمريكى الكبير وليام فوكنر (١٨٩٧ ـ ١٩٦٢) فى الرواية العربية . وهو تأثير تحاول هذه الدراسة البرهنة على وجوده وفاعليته وأهميته ، وتزعم أنه تأثير كبير ومتشعب ، لا يمكن الإحاطة بكافة أبعاده وجوانبه فى بحث واحد . ومن هنا ستقتصر هذه الدراسة على تناول بعض ملامح تأثير روايته المهمة «الصخب والعنف» على الرواية العربية ، أو بالأحرى على أربع روايات عربية فحسب ، لأن تأثير هذه الرواية المهمة على الرواية العربية أفدح من أن تحيط به دراسة واحدة من هذا الحجم . والروايات العربية الأربع التى يمكن أن تتناولها هذه الدراسة هى «ما تبقى لكم» ١٩٦٦ لغسان كنفانى، و«ميرامار» ١٩٦٧ لنجيب محفوظ، و«السفينة» ١٩٧٠ لجبرا ابراهيم جبرا، و«تحريك القلب» ١٩٨٢ لعبده جبير .

وستحاول هذه الدراسة أن تبرر ـ بداءة ـ اختيارها لفوكنر من ناحية، ولهذه الروايات الأربع من ناحية أخرى . فوليام فوكنر يعد بحق واحداً من أهم الروائيين فى هذا القرن ، ليس فقط لأنه استطاع أن يبدع عالماً فريداً ومتماسكاً ، يصور فيه ملحمة انهيار الجنوب الأمريكى وتفتت قيمه وأخلاقياته . إزاء زحف القيم التجارية والنفعية المقلوبة الوافدة من الشمال، أو الطالعة من إهاب الطبقات الجديدة التى أخذت تفت فى عضد العالم القديم، وتسحب الأرض من تحته ، ولكن ـ أيضاً ـ لأنه بلور مجموعة من الإضافات الفنية والأدبية المتميزة ، وأرهف قدرة الرواية كشكل فنى فى تصوير معاناة الإنسان واستحالة هزيمته وجدارته بالحياة لأنه يجالد فى عزة وكبرياء نادرين .

وقد استطاع فوكنر أن يحقق هذا كله من خلال خلقه هذه المقاطعة الوهمية يوكناباتوفا Yoknapatawpha التى أخذت تتخلق ملامحها الجغرافية والبشرية عبر أربع عشرة رواية، وعبر الكثير من الأقاصيص . فى هذه المقاطعة التى تغطى ٢٤٠٠ ميل

مربع،والتى يعيش فيها ٦٢٩٨ نسمة من البيض و٩٣١٣ من السود،والتى يمكن أن نجد خريطة تفصيلية لها فى مستهل روايته (إبسالوم .. إبسالوم) ١٩٣٦ ـ فى هذه المقاطعة استطاع فوكنر أن يقطر روح الجنوب الأمريكى بالصورة التى جعل معها هذه المقاطعة الوهمية وعاصمتها الخيالية جيفرسون أكثر حقيقية وثراء من الكثير من مقاطعات الجنوب الواقعية . ومن هنا استطاعت أن تتجاوز بقدرة الفن المبدعة حدود الجنوب لتحتضن التجربة الأمريكية ، ومن ورائها التجربة الإنسانية كلها ، فى عالم ما بين الحربين العالميتين ، وأن تقدم من خلال معاناة نماذجها المتعددة التى تجالد عصابات الانهيار والتحلل رؤية مستبصرة للمصير الإنسانى فى هذا الجزء من العالم . وهى رؤية تنطوى على قدر كبير من المرارة والقتامة،ولكنها ليست رؤية متشائمة أو سوداوية، لأنها تبرز قدرة الإنسان على التحمل والتضحية،ومقدرته على اختراق كل حجب القهر والتدهور،وتحقيق خلاصه بالحب ، وبالتضحية . وربما كان هذا الجانب الإيجابى فى رؤية فوكنر هو سر حصوله على جائزة نوبل عام ١٩٥٠ .

وإذا كان فوكنر واحداً من أهم روائيى هذا القرن ، فإن رواية «الصخب والعنف» التى كتبت عام ١٩٢٩ تعد هى الأخرى واحدة من أهم رواياته إن لم تكن أهمها جميعا فى نظر عدد كبير من النقاد(٦) . بل لقد ذهب بعض النقاد إلى اعتبارها «أروع الروايات الأمريكية المعاصرة وأهمها جميعاً»(٧)،والزعم بأنها واحدة من أبرز الإنجازات الروائية فى القرن العشرين(٨) . وهو زعم فيه شيء من الصواب وشيء من المبالغة فى الوقت نفسه . وإذا ما تجاوزنا عما به من المبالغة،سنجد أن صوابه يرتوى من تماسك بناء هذه الرواية الكبيرة وثراء رؤيتها وجدة أسلوبها ومغامرتها الفذة فى وعى مجموعة متنافرة من الأخوة،التى تبدو منولوجاتها وكأنها منولوجات أغراب لا ألفة بينهم،ولا حتى معرفة ولكنها تنطوى جميعا ، على المستوى النحتى العميق ، على وحدة تربط بين هؤلاء الأخوة المتنافرين بحبل سرى متين .

وتنطوى رواية «الصخب والعنف» ، مثلها فى ذلك مثل أى عمل أدبى كبير ، على مستويات متعددة من المعنى ، كما أنها تتميز برحابة أفقها بالصورة التى تمكنها من تدعيم أى عدد من التفسيرات والتأويلات النقدية المتخصصة وتبريرها فنيا . وهذا هو ما حدث بالفعل على امتداد مسيرة النقد الثرية فى التعامل مع هذه الرواية الكبيرة . فهاهو جان بول سارتر يفسرها على أنها رواية ميتافيزيقية،تدور حول فكرة الزمن باعتباره فاعلية يختنق تحت ضرباتها عالم يموت من الشيخوخة . فزمن فوكنر زمن مشوش،«إنه ذلك الحاضر الذى يستحيل علينا أن نعبر عنه، والذى ينبجس من كل مكان . وتلك الغزوات المفاجئة التى يقوم بها الماضى ، وذلك النظام العاطفى الانفعالى المعارض للنظام العقلى والارادى .. وتلك الذكريات ، تلك الهواجس المسيطرة الممسوخة المتقطعة . وتلك التقلبات القبلية .. إن الماضى لا يمضى أبدا ـ مع الأسف ـ وهو أبدا هنا بكل سيطرته وسطوته . إن الإنسان لا يفلت من العالم الزمنى إلا بالشطحات الصوفية»(٩) .

ويتفق جان بويون مع سارتر فى أن الزمن هو موضوع الرواية الرئيسى ، ويرى أن مفهوم فوكنر عن الزمن فى هذه الرواية ينهض على فكرة سطوة الماضى وسيطرته المطلقة على الحاضر بالصورة التى لا يشحب معها وجود الحاضر فحسب ، بل يذوى تماما ويتحول إلى عدم ، إلى لا شيء ؛ لأن الماضى وحده هو الحقيقى ، وهو الكائن المستحيل الذى تستمر كينونته بعد انصرامه وزواله(١٠) . أما إيرفينج هاو فإنه يرى أن «الصخب والعنف» رواية اجتماعية تصور تحلل أسرة وتدهور الجنوب الأمريكى(١١) ، بينما يرى مالكولم كاولى أنها رواية نفسية تحاول تصوير فاعلية العناصر المختلفة الفاعلة فى اللاشعور الفردى.ومن هنا فإن شخصياتها الأساسية الثلاث ، كوينتين ، وجاسون ، وبنجى ، تمثل المفاهيم الفرويدية الأساسية للاشعور الفردى، وهى الأنا العليا ، والأنا ، والهو على الترتيب ، بينما تمثل الأخت كادى وابنتها قوة الشهوة الجنسية التى يسميها فرويد بالليبيدو(١٢) .

ويرى مايكل ميلجيت أنها رواية تدور «حول الحقيقة المحيرة المراوغة المتعددة الوجوه والتبديات ، أو على الأقل ، حول نزعة الإنسان الدائمة ، والضرورية ربما ، لأن يجعل من الحقيقة شيئا شخصيا أو ذاتيا . فكل إنسان يستوعب بعض أجزاء الحقيقة، ويتمسك بهذا الجزء كما لو كان هو الحقيقة الكاملة . وبوسعه أن يحوله إلى رؤية شاملة للعالم ؛ رؤية جامعة مانعة بصورة قاطعة، وبالتالى رؤية وهمية ومضللة إلى أقصى حد»(١٣) .

أما إدموند ڤولب فإنه يحاول إثبات أن محور هذه الرواية الأساسى هو البرهنة على أن فقدان الحب هو السبب الرئيسى فى تحلل المجتمع الحديث ، وأن كل مظاهر التدهور الأخرى ، سواء الاجتماعية منها أو الأخلاقية ، ليست إلا أعراضا لهذه العلة الأساسية المدمرة،التى أجهزت على الجنوب الأمريكى ، والتى تبتدى فى الرواية عبر ذلك الإحساس المرير بالفقدان الذى يذكرنا «بالأرض اليباب» لإليوت(١٤) . أما جارى ستونم فإنه يرى أنها رواية «تستهدف إثارة نموذج رؤيوى ، وأنها رواية تنهض على مجموعة من صور الغياب والفقدان،وعلى لوحات تشكيلية وأنماط من الانفعالات،تتضافر جميعها فى خلق جوهر نقى مصفى للجمال والكلية»(١٥) .

كل هذه التفسيرات ، وتأويلات أخرى كثيرة ، تنطوى على قدر كبير من الاقناع والصحة . ومع ذلك لا يستطيع أى منها أن يستنفد خصوبة هذه الرواية الثرية ، أو أن يحيط بكل ما تطرحه من رؤى وقضايا فى عمل نقدى واحد . إنها «كمسرحيات شكسبير العظيمة» التى تطرح علينا مجموعة كبيرة من

التفسيرات »(١٦)، وتستعصى فى الوقت نفسه على التحول إلى مجرد تفسير من هذه التفسيرات، بل تظل دائما أثرى من كل محاولة من محاولات تفسيرها، قادرة على البوح بما لم تبح به من قبل، وعلى التفاعل مع الكثير من القراءات النقدية المختلفة.

ومع ذلك لا تطمح هذه الدراسة إلى تقديم تفسير جديد لرواية فوكنر المهمة تلك، ولا حتى إلى محاباة أى من التفسيرات الكثيرة التى طرحها النقاد من قبل، أو تبنى أى من التصورات المختلفة التى قدموها، وإنما تحاول أن تكشف عن أثر هذه الرواية الكبيرة فى الرواية العربية. وتختارلتعرف بعض أبعاد هذا الأثر، وتحديد مجال الدراسة معاً، الروايات العربية الأربع التى ذكرتها من قبل. وهى روايات لأربعة من كتاب الرواية العربية هم: غسان كنفانى (فلسطين)، ونجيب محفوظ (مصر)، وجبرا إبراهيم جبرا (فلسطين ـ العراق) وعبده جبير (مصر)، ينتمون إلى أربعة أجيال مختلفة، وإلى ثلاثة بلدان عربية. كما أن الروايات نفسها تغطى الفترة الممتدة من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٢.

إذن فهذا الاختيار يستهدف البرهنة على أن تأثير هذه الرواية المهمة ليس وقفا على جيل بعينه من الروائيين العرب، أو حتى على بلد بعينه من بلدان الوطن العربى. وهو تأثير مستمر وفعال ومتنوع، يتميز بالخصوبة والتعدد. كما يستهدف أيضا البرهنة على أن مثل هذه الرواية الكبيرة تثير لدى كتاب مختلفين، وفى فترات زمنية مختلفة، استجابات متباينة، تكشف عن رؤية كل كاتب لهذه الرواية، وتشى بطبيعة فهمه لها، وتفسيره لرموزها وعالمها. ولكننا ـ لاعتبارات عملية خالصة ـ سنقصر عملنا المقارن على روايتى نجيب محفوظ وغسان كنفانى، مؤجلين العملين الأخيرين إلى دراسة لاحقة.

لقد فهم كل كاتب من هؤلاء الكتاب الأربعة رواية فوكنر «الصخب والعنف» بطريقته الخاصة، واستجاب لها فى عمله الإبداعى إستجابة متفردة، فلا يمكن أن نفترض أن هؤلاء الكتاب الأربعة قد تأثروا بنص موضوعى واحد، وإنما تأثر كل منهم فى الواقع بفهمه الخاص لها، أو بما يمكن تسميته بالقراءة الذاتية لهذا النص، وبما تصور كل منهم أنه جوهر هذه الرواية الكبيرة، وبما اختزنته، ولا أريد أن أقول استوعبته، ذاكرته الإبداعية من صورها ورؤاها ورموزها وأدواتها الفنية، إلى الحد الذى يمكننا معه أن نزعم أن هناك أربعة تفسيرات، وأربع قراءات، وأربعة نصوص مختلفة، يمارس كل منها فاعليته فى رواية من هذه الروايات الأربع.

ومع أن رواية «**الصخب والعنف**» ظهرت لأول مرة بالإنجليزية عام ١٩٢٩ فإن ترجمتها العربية التى قام بها جبرا ابراهيم جبرا ـ أحد هؤلاء الروائيين الأربعة موضوع هذه الدراسة ـ لم تظهر إلى الوجود إلا عام ١٩٦٣(١٧). وقد كانت وفاة وليام فوكنر عام ١٩٦٢ هى التى أثارت الاهتمام بأعماله فى العربية، إذ شهد العام التالى لوفاته نشر الكثير من المقالات المؤلفة والمترجمة عن عالمه، وترجمة بعض المقابلات الأدبية معه، ونشر روايته الكبيرة «الصخب والعنف» بالعربية أيضا. ثم ما لبثت روايات أخرى أن ترجمت أيضا، مثل «سارتوراس» و«البعوض» و«قداس لراهبة» وغيرها.

وإذا ما قارنا فوكنر ببعض معاصريه من الكتّاب الأمريكيين مثل أرنست همنجواى أو جون شتاينبيك أو حتى هاوارد فاست وريتشارد رايت، سنجد أن أعماله قد عانت من الظلم والإهمال طوال حياته. وهذا لا يعنى أنه لم يذكر على الإطلاق بالعربية طوال حياته، فقد ظهرت مقالات متفرقة قليلة عنه فى الأربعينيات والخمسينيات، بل إن مقدمة جبرا إبراهيم جبرا الضافية لترجمته العربية لـ «الصخب والعنف» قد ظهرت كمقال فى عدد مجلة «الآداب» الخاص بالرواية فى يناير ١٩٥٤.

ولهذا كان وليام فوكنر وأسلوبه المتميز فى القص الروائى، واعتماده على المنولوج الداخلى للغوص فى أعماق شخصياته الممزقة، نوعاً من الاكتشاف الجديد للدوائر الثقافية العربية فى الستينيات، وما أدراك ما الستينيات فى العالم العربى؟! حقبة زاخرة بالمتناقضات، بالآمال العريضة والإحباطات الكبرى، بالتغير والتقوض وقعقعة الانهيارات المدوية، بالانجازات والمنشآت، وترسيخ النظام المركزى القوى، والأب المركزى القوى، وبالهزائم والرفض والاحتجاج وتفشى روح السخط وعدم الرضى بين الشباب، وسيطرة الإحساس بالضياع والاغتراب وعدم التحقق. فالستينيات ضريح الآمال المحبطة، والأحلام الكبيرة التى وئدت قبل أن تتحقق. وهى عقد الاسترابة والمخاوف الغامضة، وارتفاع مقارع التحريم فى وجه كل صوت يخرج على نغمة الامتثال القطيعى، وانتشار قضبان الصمت المرئية واللامرئية وتغلغلها فى أغوار النفوس. وهى زمن الحلم الاشتراكى الكبير، وارتفاع أصوات المقهورين الذين طالما وطئت أصواتهم وديست مصالحهم، ارتفاع أصواتهم فحسب، إذ لم يتحقق شىء كثير من حلمهم العصى الموعود.

فى هذا المناخ الذى تتجاور فيه المتناقضات وتتضخم فيه الاسترابة، يختفى الوضوح وينتشر الإبهام والغموض، ويحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة. وقد كان اكتشاف رؤى فوكنر وأدواته الفنية فى هذه الفترة بالذات من الأمور المهمة. ليس فقط لأنها مكنت الكاتب العربى من استيعاب هذه الفوضى الروحية والحضارية التى دفعته إلى صحراواتها الكثيبة تناقضات الستينيات وصبوات إنسانها المقهور، ولكن أيضا لأنها قدمت إليه عالما أدبيا قادرا على سبر أغوار هذا الإحساس المرير بالضياع والفقدان، ضياع الماضى دون تحقق الحلم، وفقدان الأمان والتحقق.

لا غرو أن يكون غسان كنفانى ، أكثر الكتاب العرب خبرة بالضياع والفقدان وممارسة لعذابه ، أول من اكتشف هذا المنجم الفنى الخصيب واستفاد بإنجازاته الفنية وكشوفه المضمونية على السواء . فقد كانت ترجمة « الصخب والعنف » نوعا من الاكتشاف بالنسبة له ، لأنها أتاحت له ، ولغيره من الكتاب العرب فيما بعد ، فرصة مواجهة الكثير من الرؤى والأدوات الفنية التى كانت فى حاجة إليها، والتى كان عليه مكابدة اكتشافها بنفسه أو بالأحرى إبداعها .

والواقع أن هناك أكثر من دليل على أن الكتاب العرب - باستثناء جبرا إبراهيم جبرا، الذى قام بترجمة « الصخب والعنف » إلى العربية - قد قرأوا هذه الرواية المهمة ، لا فى أصلها الإنجليزى ، وإنما فى ترجمتها العربية . وبعض هذه الدلائل مباشر وبعضها الآخر غير مباشر . فقد علق غسان كنفانى على الرواية فى إحدى مراجعاته الأسبوعية التى كان يكتبها فى جريدة المحرر إبان صدور ترجمتها العربية . أما نجيب محفوظ فإنه أشار فى واحد من الأحاديث الأدبية المهمة التى أجريت معه بعد صدورها إلى قراءته لفوكنر[١٨] ضمن القراءات المهمة التى أثرت فيه ، بينما لم يشر إلى اسم فوكنر على الإطلاق فى حديث مماثل أجرى معه قبل ظهور الترجمة العربية للصخب والعنف بأعوام قلائل[١٩] .

وتشير الملاحظة التوضيحية التى يثبتها غسان كنفانى فى مستهل روايته « ما تبقى لكم » إلى أهمية تغيير حجم الحروف الطباعية لتعيين لحظات التقاطع والتمازج والانتقال فى تيار السرد الروائى المستمر إلى صلتها الوثيقة بالملاحظة التمهيدية الأولى من ملاحظتى جبرا إبراهيم جبرا فى مستهل ترجمته لرواية فوكنر . وكان لجوء جبرا إلى تغيير حجم الحرف الطباعى هو ترجمته ، أو بالأحرى حله العملى ، لعملية الانتقال من الحرف العادى إلى الحرف المائل italics فى الأصل الإنجليزى ثم العودة إلى الحرف العادى .. وهلم جرا . بل إن إشارة غسان كنفانى فى نهاية توضيحه إلى أن « تجارب سابقة من هذا النوع أثبتت أن مثل هذا العمل هو شئ لا مفر منه » توشك أن تكون إشارة واضحة إلى « الصخب والعنف » التى تكاد أن تكون العمل الوحيد الذى استخدم هذا الحل الشكلى لييسر على القارئ ملاحقة عالم يختلط فيه الزمان والمكان بشكل يصعب معه متابعة السرد الروائى بوضوح .

ومن الجدير بالذكر هنا أن جبرا إبراهيم جبرا الذى كان على علم بتاريخ « الصخب والعنف » النصى، والذى لابد أنه قد اطلع على الخلاف الذى نشب بين فوكنر ووكيله الأدبى بن واسون Ben Wasson حول استخدام الحرف المائل ، حينما استبدل واسون بالحرف المائل وضع مسافات بين الأسطر عندما يتغير الزمن أو الصوت الروائى . وهو تغيير رفضه فوكنر وأصر بدلاً منه ، وبعد مناقشة ضافية عن دوافع استخدامه لحيلة تغيير الحرف الطباعى ومنطقه فى ذلك[٢٠] ، على التخلى عن تلك المسافات البيضاء بين الأسطر، والعودة إلى مسألة تغيير الحرف الطباعى .

ولأن جبرا إبراهيم جبرا كان واعيا بهذه المشكلة، قدم فى ترجمته لرواية فوكنر « الصخب والعنف » الحل الذى أصر عليه فوكنر، وهو تغيير الحروف الطباعية للإشارة إلى تغير الصوت أو الزمن الروائى . أما فى روايته « السفينة » فإنه لجأ إلى الحل الذى اقترحه واسون ورفضه فوكنر، وهو استعمال المسافات الفاصلة البيضاء للإشارة إلى لحظات التغير فى السرد الروائى . أما غسان كنفانى الذى لم يكن فى الغالب على دراية بوجود حلين شكليين لهذه المشكلة ، وإنما تعرف فقط على الحل الذى ظهر فى الترجمة العربية (للصخب والعنف) ، فقد تبنى هذا الحل فى روايته ، وتبنى أيضا مسألة تقديمه والاعتذار عنه من الرواية الفوكنرية أيضاً .

وإذا ما تجاوزنا هذه القرائن والتفاصيل ، وانتقلنا إلى رواية غسان كنفانى « ما تبقى لكم »، سنجد أن دينها لرواية « الصخب والعنف » دين فادح ، إذ يمكننا اعتبار « ما تبقى لكم » فى أحد مستويات التحليل إعادة صياغة لعالم « الصخب والعنف » ورؤاها ، تبلغ فى بعض الأحيان حد الاقتباس المباشر أحيانا ، الإبداعى أحيانا أخرى ، للقسمين الأولين من « الصخب والعنف » ، أى قسم بنجى وقسم كوينتين . فقد أعاد كنفانى صياغة صور فوكنر وأخيلته ورموزه وشخصياته وأساليبه البنائية وموضوعه ، دون أدنى إشارة إلى الأصل الذى سطا عليه ، وحاول من خلال عملية تمويه بارعة أن يطوع كل هذه الأدوات الفوكنرية لموضوعه، إلى الحد الذى انطلت معه خدعته الماكرة على معظم الذين تناولوا روايته بالدرس والتحليل فلم يشر أى منهم إلى صلة الرحم التى تربط « ما تبقى لكم » بـ « الصخب والعنف » بأكثر من وشيجة .

وينبهنا غسان كنفانى فى توضيحه التمهيدى القصير فى مستهل روايته إلى أن الأبطال الخمسة فى هذه الرواية ، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء ، لا يتحركون فى خطوط متوازية أو متعاكسة ، كما سيبدو للوهلة الأولى ، ولكن فى خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا الى حد تبدو وكأنها تكون فى مجموعها خطين فحسب . وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان، بحيث لا يبدو هناك أى فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة ، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة فى وقت واحد .[٢١] وهو تنبيه لا يلفت نظرنا إلى أبطال الروايه فحسب، وإنما إلى تقنيتها الفنية التى يوشك وصف الكاتب لها أن يكون وصفا لتقنية « الصخب والعنف» وخطوطها المتقاطعة ، وأزمنتها وأمكنتها المتداخلة .

وإذا ما تناولنا شخصيات الرواية الخمس بترتيب معكوس سنجد أن الصحراء هي صياغة كنفانى لرمز الماء فى قسم كوينتين من رواية فوكنر. فالماء يمثل بالنسبة لكوينتين، الذى ينتحر بالماء فى نهاية هذا القسم، البراءة والنقاء والهدوء والسكينة، أو بالأحرى الموت. ويمثل أيضا الخطر والغواية والامتلاء بالأسرار، بسمكته التى لا تصاد أبداً «لقد مضى عليهم وهم يحاولون صيد هذه السمكة خمس وعشرون سنة»[٢٢]، وبهدوئه الذى لا يكشف عن دخيلته مهما أصغى اليه كوينتين «وجلست هناك.. مصغيا إلى الماء غير مفكر بشىء»[٢٣]. فالماء لا يفضى بسره أبدا؛ إنه يطوى الآخرين فى أعماقه الملغزة مع هذه الأسرار، ويشملهم بالهدوء والسكينة، ويحولهم إلى قرين لصفحته البيضاء فلا يفكرون بشىء سواه!

وتوشك الصحراء أن تمثل هذا كله بالنسبة لحامد «وفجأة جاءت الصحراء.. مخلوقا يتنفس على امتداد البصر غامضا ومربعا وأليفا فى وقت واحد... واسعة وغامضة، ولكنها أكبر من أن يحبها أو يكرهها. لم تكن صامتة تماما. وقد أحس بها جسدا هائلا يتنفس بصوت مسموع»[٢٤]. إذن فالصحراء بالنسبة لحامد تمثل الخلاص والخطر معاً. إنها رمز النقاء والرحابة والسكينة أيضا؛ وهى - أيضا - ليست صامتة، ولكنه ما إن يصغى إليها حتى يبدد زمنه فى الإصغاء دونما طائل كما فعل كوينتين، ويبدد قدرته على التفكير أيضا. بل إنها تبدو فى بعض اللحظات وقد اكتست باستعارات مائية؛

«وأمامه على مد البصر تنفس جسد الصحراء، فأحس بدنه يعلو ويهبط فوق صدرها... مستشعرا ذلك الإحساس الذى كان يملؤه دائما حين كان يلقى بنفسه فى أحضان الموج، قويا وضخما، ويتدفق بصلابة لا تصدق ولكنه مملوء، أيضا، بالعجز المهيض الكامل»[٢٥]. إنها لا تبدو متشحة بهذه الصور المائية فحسب، ولكنها تأتى أيضا بعد مواجهة العجز والإحباط؛ بعد فشل كوينتين فى مواجهة دالتون إيمز الذى لوث شرف أخته، وبعد فشل حامد فى مواجهة زكريا الذى لوث شرف أخته مريم - تأتى لتمسح - بقدرتها المطهرة - عن البطل هذه الإهانة، وتزيل معها صورة الواقع الذى يختفى فى رحابتها القادرة على ابتلاع كل شىء. فهذه البرية المترامية الأطراف هى النقيض الكامل للعالم القذر الذى يهرب منه البطل، والذى لا يستطيع أن يوطن نفسه على القبول بمواضعاته الشائهة. وهى برية غير قادرة على تقديم الغفران أو خلق البدائل أو إعادة العالم المقلوب إلى وضعه الصحيح. إنها قادرة - فقط - على إزالة الواقع من أمام عينى البطل، لا بتدمير هذا الواقع وإنما بإغراق البطل فى طوايا حمايتها الخادعة.

صحيح أن الصحراء لم تقتل حامدا كما استلت المياه حياة كوينتين، ولكنها لم تهبه الحياة أيضا، ولا قدمت له الخلاص.

لقد بقى حامد معلقا على صليبها المفتوح فى نهاية الرواية، أما هى فقد بدت «تحت الكثبان المسطحة التى لا نهاية لها أشد صمتا وانتظارا»[٢٦]. لا تقدم الخلاص ولا تملك أن تكشف له عن حقيقة ما يدور فى الواقع الذى حجبته عن البطل أو حجبت البطل عنه، الذى أخذ يبحث لنفسه عن طريق خلاصه من خلال فعل مريم الذى يغسل عن حامد العار، ويعمق سلبيته فى الوقت نفسه.

ويبقى حامد فى نهاية الرواية غارقا فى أحضان الصحراء التى تحميه وتهدده فى الوقت نفسه؛ يبقى مع الجندى الإسرائيلى، مع اللغز، مع تلك السمكة التى لم يستطع أحد أن يصيدها طوال خمسة وعشرين عاما فى رواية فوكنر، والتى لم يستطع أحد أيضا أن يظفر بالجائزة القيمة التى وعد بها من يصيدها. وإذا كان من المنطقى أن تثير الجائزة أحلام الكثيرين؛ فإن جائزة حامد، هى بالأحرى خلاصه الذى لن يتحقق إلا بعبور الصحراء، عبر مطهرها الخطر الذى سيؤهله للحصول على الجائزة. لكن ترى هل من الممكن أن ينجح حامد فى الفوز بجائزته، بخلاصه؟ إن الرواية تنفى هذا الاحتمال، برغم شرك النهاية المفتوحة؛ وذلك لأنها تضع أملها لا فى حامد المعلق على صليب الزمن فى البرية، وإنما فى حامد الجديد الذى سيولد من فعل مريم، من أصلاب الجبن والعجز والتمرد على الخيانة.

وإذا انتقلنا الآن إلى الساعة، أو الزمن، سنجد أنها رمز أساسى فى رواية فوكنر، إلى حد أن كلا من سارتر وبويون يعتبران الزمن هو الموضوع الأساسى فى (الصخب والعنف). وفى قسم كوينتين، وهو القسم الذى تأثر به كنفانى أكثر من غيره من أقسام رواية فوكنر، يقوم صوت الساعة الملحاح بدور علامات الترقيم التى تعطى الأحداث المعنى والسياق؛ إذ يجسد تدفق الزمن ولا معنى محاولة الإنسان للسيطرة عليه أو التحكم فيه، أو حتى استيعاب منطقه البالغ التعقيد.

والساعة رمز جوهرى مهم فى رواية فوكنر، تنهض عليه كل رؤى قسم كوينتين الأساسية. ومن هنا فإن قسم كوينتين يبدأ بتقديمها فى طقس يربطها بالطبيعة والتاريخ معاً:

«عندما سقط ظل عارضة الشباك على الستائر كانت الساعة ما بين السابعة والثامنة. لقد أفقت إذن فى الوقت المطلوب ثانية، وأنا أسمع الساعة. كانت تلك ساعة جدى. وعندما أهدانى إياها أبى قال: كوينتين! إنى أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها.. إنى أعطيك إياها لا لكى تذكر الزمن، بل لكى تنساه بين آونة وأخرى. فلا تنفق كل ما لديك من طاقة محاولاً أن تقهر الزمن، لأنه ما من معركة ربحها أحد. قال أبى. بل ما من معركة حارب فيها أحد؛ فالميدان لا يكشف للمرء إلا عن حماقته ويأسه. وما النصر إلا وهم من أوهام الفلاسفة والمجانين.»[٢٧].

منذ البداية يربط فوكنر بين الزمن الطبيعي الذى تجسده الساعة الشمسية بسقوط ظل عارضة الشباك على الستائر ، وبين الزمن الحسابي الذى تمثله الساعة . ثم يجعل من انحدار الساعة إلى البطل عملاً من أعمال التوريث الطقسية المصحوبة بالوصايا والتواريخ وحكم الأقدمين . وهو يقدمها له مع أنها «لن تنسجم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت وحاجات جدك أو أبيه[٢٨] . إنها ككل المواريث، عبء قبل أن تكون أى شئ آخر . وتتجلى أهميتها الرمزية من خلال وظيفتها المعكوسة «إنى أعطيك إياها لا لتتذكر الزمن بل لكى تنساه» . إنها أداة لقياس الوقت تطمح إلى إلغاء المادة التى تقيسها . وحينما تفشل هذه الساعة فى إلغاء الزمن، يعمد كوينتين إلى تشويهها دون أن ينجح كلية فى إيقاف دقاتها الملحاحة العنيدة الاستبدادية التى تطارده طوال يومه الأخير فى هذه الحياة . فكل دقة من هذه الدقات الاعتباطية العنيدة تقربه من تلك النهاية المنطقية الحمقاء لكل الحيوات ولكل الصبوات والخبرات البشرية : الموت .

هذه الدلالة الفوكنرية للزمن هى ما يرمز إليه الزمن فى «ما تبقى لكم» أيضا . فالبطل يصارع الزمن ويعانى من طاقته التحكمية الاعتباطية التى لا تعبأ به ولا تهتم بمكابداته . إنه يحاول أن يتخلص من الساعة مثل كوينتين فيلقى حامد ساعته فى الصحراء ، ولكنه لا يستطيع أن يهرب من فلك الزمن الذى يتلبس الطبيعة ذاتها، ويعلن عن زحفه المتواصل الوئيد عبر تبدياتها . فكل شئ حوله حتى فى هذه الصحراء القاحلة يذكره بالزمن . وتنوب أشعة الضوء عن حركة عقارب الساعة الاعتباطية فى تذكير البطل كل لحظة بوقوعه فى أنشوطة الزمن التى لا فكاك منها .

وكما فعل فوكنر فى «الصخب والعنف» يضع غسان كنفانى زمن الساعة الطبيعى التعسفى فى مواجهة الزمن الفردى الذاتى النسبى ، الذى لا يقل تعسفا واعتباطية عن الزمن الطبيعى . ومن خلال الجدل المتوتر بين هذين الزمنين تنهض الدلالات الرمزية والقيمة المعنوية للزمن فى كلتا الروايتين . فالزمن فى كل منهما قيمة مدمرة فاعلة لا يفلت شئ من معولها القاسى الذى لا يرحم . فإزاء الزمن ليس ثمة خلود ولا قيم مثالية باقية ، كل شئ فى الحياة عرضة لقوة الزمن المدمرة ، كل شئ : الرجال وأحلامهم ، ومثالياتهم تتآكل جميعا بفعل دقات هذه التروس الرتيبة الملحاحة . ومع ذلك ، أو بالرغم من ذلك، يضع غسان كنفانى بطله فى مواجهة قوة الزمن التى لا تقهر . يتحداها ، ويظل فى النهاية معلقا على صليبها الأبدى .

ويحاول كنفانى أن يرتفع بعنصر الزمن فى روايته إلى مستوى رمزى . إنه ينبهنا إلى أن الساعة هى أحد أبطال روايته الخمسة . ويحاول أن يضع مصير بطله فى أيدى هذا الزمن الذى لا يعبأ عادة بمصائر البشر ، وأن يجعل الساعة ضريح الآمال والرغبات البشرية ، كما يقول فوكنر من خلال تأسيس علاقة مفتعلة وقسرية بين ساعة الحائط القديمة المعلقة فى الدار وبين الماضى ، ومن خلال تقديمها إلى المشهد بصورة فيها بعض الإبهام والإلغاز :

«كان يحملها بذراعيه، وكانت .. ثقيلة جداً .. تشبه نعشا صغيرا .. كان المسمار مثبتا مباشرة أمام سريره فعلقها .. وأخذ يحركها ببطء وكأنه يصوبها تصويبا . وفى اللحظة التالية بدأت تدق ، ولاحظنا معاً أن دقاتها المعدنية تشبه صوت عكاز مفرد ...

– بكم اشتريتها ؟

– لم أشترها ، سرقتها !

ومنذ ذلك اليوم وهى معلقة هناك، تدق خطواتها الباردة كصوت عكاز مفرد بلا توقف.[٢٩] »

ومن خلال محاولة الربط بين بندولها المتحرك وبين الحركة البندولية لذراع الأب الذى حمل إلى البيت مضرجا بدمائه ، والذى أدى مصرعه إلى افتقاد الأسرة الأمن وإلى تشتتها وضياعها ــ من خلال هذا كله يحاول كنفانى أن يكسب ساعته بعض الدلالات الرمزية حتى يشف إقحامها المستمر فى الحدث بدلالات عدة . وقد نجح كنفانى إلى حد ما فى أن يحول الساعة إلى قوة فاعلة فى نهاية روايته ، حيث تلعب دقاتها الملحاحة دوراً واضحاً فى تعميق التناقض بين ما يجرى داخل مريم ، وما يحدث لحامد من ناحية ، واستجابة زكريا لهذا كله من ناحية أخرى ، وفى تخليق الفعل الذى طالما أراد البطل اجتراحه ، غير أن مريم هى التى فعلته نيابة عنه : فعل القتل ، قتل زكريا .

وزكريا هو أقل شخصيات «ما تبقى لكم» أهمية ، وأقلها إثارة للاحترام . وهو فى الوقت نفسه النسخة الكنفانية من شخصية جاسون فى رواية «الصخب والعنف»، الذى يجسد صورة الإنسان فى أحط درجاته . إنه لا يعبأ بشئ ولا يهتم بغير المظاهر الخارجية، ويحول كل شئ إلى قيمته المادية النقدية . وزكريا ، كجاسون ، جاهل ، أنانى ، فظ ، يمتلئ عقله بالآراء والأحكام الجاهزة . وهو يختلف عن الآخرين فى أنه يحاول أن يقطع صلته بالماضى، وأن يعيش الحاضر بطريقة فيها الكثير من البرجماتية وضيق الأفق .

وزكريا هو الشخص الذى يلوث شرف حامد ، غير أن علاقته بحامد تنطوى على عناصر تماثل علاقة كوينتين بدالتون إيمز الذى ثلم شرف أخته ، وعناصر تتضاد مع هذه العلاقة فى الوقت نفسه . إن حامداً يريد أن يقتل زكريا كما أراد كوينتين أن يقتل دالتون إيمز ، ويفشل فى تحقيق ذلك كما فشل كوينتين . غير أن فشله لا يعود إلى شجاعة خصمه كما هى الحال مع دالتون إيمز فى «الصخب والعنف»، ولكن على العكس بسبب ضعته

ودونيته. فزكريا هو النقيض الكامل لدالتون إيمز. ولابد من الإشارة هنا إلى أن التأثر يعبر عن نفسه من خلال التناقض الكامل بقدر مايسفر عن نفسه عبر التماثل أو التطابق الكامل. فدالتون هادئ شجاع قوي ورحيم؛ أما زكريا فإنه عصبي مهزوز جبان ضعيف وشرير. إنه أقرب إلى جاسون منه إلى دالتون إيمز. غير أنه يشبه دالتون إيمز في أن الكاتب لا يعطيه دوراً في عملية القص، فلا يوجد صوت روائي له، ولا تروى أي من الأحداث من وجهة نظره، ولا نسمع شيئا على لسانه مباشرة، اللهم إلا ماترويه الشخصيتان الأساسيتان اللتان تتعاملان معه، واللتان تقدمان من وجهة نظرهما مايدور أمامنا من وقائع وأحداث؛ فليس لزكريا منولوج خاص به؛ إننا لا نسمعه، وإن كنا نسمع عنه.

أما إذا انتقلنا إلى مريم فإننا سنجد أننا إزاء الشخصية الأساسية في كلتا الروايتين. فمريم هي النسخة الكنفانية من كادي في «الصخب والعنف». ومع أن كادي لا تظهر كثيرا على مسرح الأحداث في رواية فوكنر إلا أنها المحور الذي يدور حوله عالما بنجي وكوينتين. والواقع أن كادي الغائبة تلعب الدور الرئيسي في كلا العالمين؛ لأنه ما إن يغيب المحور حتى يعاني العالم من التصدع. وفي رواية فوكنر لا نتعرف على كادي واحدة وإنما على اثنتين، أو بالأحرى على صورتين متباينتين لشخصيتها. فكادي التي يقدمها لنا بنجي تختلف عن تلك التي تطل علينا من منولوج كوينتين، إذ يمثل فقدان بنجي لكادي فقدانه للأم الحقيقية الوحيدة التي عرفها؛ لأن كادي قد قامت له بدور الأم، عندما أخذت على عاتقها الاضطلاع بالواجبات الأمومية التي تخلت عنها أمه الحقيقية السيدة كمبسون. ويمثل فقدان كادي أيضا بالنسبة له فقدان المرعى، أو على الأقل يرتبط به.

وقد فصل غسان كنفاني صورتي كادي في روايته، فقامت الأم الغائبة بدور كادي التي يقدمها لنا بنجي؛ لأن غيابها يمثل بالنسبة لحامد ما يمثله غياب كادي لبنجي. لقد أخذت معها عندما اختفت كل القيم والمعاني الجميلة في عالمه. أخذت معها الإحساس بأن العالم مرتب ومنظم ومنطقي، واختفى معها الإحساس بالاتساق مع العالم والأمن فيه، وتركته وحيداً بلا سند ولا صدر يمنحه الحب والحنان. ومن هنا فإنه يردد شيئا شبيهاً بصرخات بنجي كلما اصطدم بجدار العالم الأصم «لو كانت أمك هنا»! هذه الصرخة الملتاعة التي تعبر عن إحساسه بالضياع، وعن أن العالم قد تخلى عنه عندما حرمه من أمه. وكما يرتبط غياب كادي بضياع المرعى في «الصخب والعنف»، يرتبط غياب الأم في «ما تبقى لكم» بضياع الوطن، بضياع، فلسطين.

أما بالنسبة لكوينتين فإن كادي تمثل شيئا آخر. إنها لا تمثل الأم بل الحبيبة المحتملة والمستحيلة معاً. ولذلك فإنه لا يستطيع أن يفهم أو يهضم مسألة أن تعطى نفسها، راضية، لرجل آخر. ويحول حياتها الجنسية إلى حالة بيرونية من الخطيئة الأخلاقية. ولأنه يتوق إلى البرهنة على خطر آراء أبيه بهذا الصدد، فإنه يتشبث بالأسس الأخلاقية للخرافة الجنوبية، تلك التي تقول إنه إذا أخطأت امرأة فلابد أن يكون ذلك بسبب أن الرجل كان أقوى منها وأجبرها على ذلك. ومن هنا فإنه كأخ وفي لابد أن يثأر لشرفه المثلوم، وأن يبادر بقتل من لوث شرفه.

غير أن كوينتين يبوء بالفشل حينما يخرج هائجا لمواجهة دالتون إيمز والانتقام منه لشرفه المهيض. ذلك لأنه يجد في دالتون صورة لرؤيته النموذجية أو المثالية عن ذاته كما يريدها أن تكون إنه هادئ، شجاع، عاقل، دمث، رابط الجأش، شفوق، قوي. ومن هنا لا يستطيع كوينتين الحقيقي أن يرتفع إلى مستوى كوينتين المثال، ويعود بالفشل من هذه المواجهة، طالبا من أخته أن تقر بأنه هو الذي ارتكب معها جريمة الزنا بالمحارم، تلك الأسطورة البيرونية التي تؤكد لنا أنه ما عشق جسد أخته قط، بل عشق فكرة ما عن شرف آل كومبسون، وهو الشرف المحمول مقلقلا ومؤقتا على غشاء بكارتها الرقيق الدقيق، كمن يريد أن يوازن مصغرا للكرة الأرضية الشاسعة على أنف فقمة مدربة، وهو الذي ما عشق فكرة الزنا بالأخت، فذلك أمر لا يقترفه أبداً، بل تعشق فكرة مسيحية عن العقاب الأبدي لمثل هذه الخطيئة. وبذلك يستطيع هو نفسه، عوضا عن الله، أن يقحم نفسه وأخته في الجحيم، فيحرسها هناك إلى الأبد، ويبقيها سليمة إلى الأبد، وسط النيران الأزلية[٣٠]. من هذا نرى أن مأساة كوينتين تكمن في أنه يريد أن يتحدى الزمن وأن يهزمه، وفي أنه يرى الكلمات بوصفها قادرة على خلق الأفعال وليست مقلدة لها أو معبرة عنها. وحينما تفشل الكلمات في أن تتحول إلى أفعال يزداد إحساسه باللامعنى وينتحر.

وصورة كادي التي تطل علينا من منولوج كوينتين هي المصدر الذي انبثقت منه صورة مريم في رواية غسان كنفاني؛ فقد أصبحت مريم، وخاصة بعد ضياع الأم، مركز عالم حامد. وهو يحس، كإحساس كوينتين إزاء أخته، بالمسئولية عنها والعجز عن الاضطلاع بهذه بالمسئولية معاً. ولأنها مركز عالمه، فإن سقوطها يكتسب بالنسبة له معنى دراميا حاداً. ويكثف كنفاني من درامية السقوط عندما يربطه بزكريا، الشخص الذي يحتقره، والخائن الذي أغلق أمامه طريق التحقق، طريق الانتقام للأب الذي أدى غيابه إلى تدهور العالم وتحلله. ومن هنا يصبح السقوط مأساويا ومضاعفا، ويجهز هذا السقوط على كل ما بقي من استقرار أو منطق في عالم حامد، ويدفعه إلى خوض غمار الصحراء، علّه يسترجع مريم المفقودة.. مريم الأم، مريم الأخرى على الجانب الآخر من هذا المطهر الصحراوي الذي طالما التهم العشرات.. عليه أن يعبر هذه الصحراء قبل طلوع

الشمس ، ومن هنا تتوتر أحداث الرواية كلها فى قبضة الزمن العاتية .

وعندما تخطىء مريم ، أو تسقط ، يتقدم زكريا للزواج منها قبل أن يسفر جنين الخطيئة عن نفسه . وزواجه منها يجلب إلى شخصيته بعض ملامح زوج كادى : هربرت هيد . الذى نجد أن مقابلته مع كوينتين كانت المصدر الذى استلهم منه كنفانى ذلك اللقاء المرير بين حامد وزكريا . وقد طلبت السيدة كومبسون (الأم) من هيد أن يعتبر كوينتين أخاه الأصغر . أما زكريا فإنه يدعو حامد بـ «الصغير» بأسلوب لا يخلو من زراية واستهزاء .

وهناك تجاور واضح فى منولوج كوينتين بين صور الزواج والموت خلال رحلته ، أو بالأحرى جنازته الطقسية عبر المدينة فى آخر أيام حياته ، يوم أدائه مونولوجه . وهذا التجاور نابع من حقيقة أن زواج أخته كادى يسبب موته ويستحضر جنازته . أما فى «ما تبقى لكم» التى استبدلت بموت كوينتين هروب حامد ، فإن هذا التجاور يتحول إلى تجاور لصور الزواج والنزوح ، أو صور الزواج والهرب من نيران حرب ١٩٤٨ . وهو نزوح يعتبر بالنسبة للرواية نوعاً من الموت، ومصدرا لكل الشرور التى عانى منها حامد وقاست منها أخته . ومع أن ذكرياتهما عن فلسطين الضائعة قليلة للغاية ، فإن فلسطين المفقودة تتحول بسرعة صياغها ذاته إلى فردوس مفقود . وحامد هو أكثر الشخصيات معاناة من هذا الفقدان .

وحامد هو النسخة الكنفانية من كوينتين ؛ وهى نسخة تؤسس علاقتها بالأصل عن طريق التماثل والتناقض على السواء . فإذا كان هناك فى أعماق كوينتين إحساس عميق بخيبة الأمل والأسى ؛ لأنه أخفق فى أن يعرف أباه جيدا ، أو أن يقيم معه علاقة حقيقية وطيدة ، فإن هذا الإحساس نفسه يلوب فى وجدان حامد الذى يتأسى على ذهاب أبيه قبل أن تتوطد علاقته به . ذهب وذهبت معه كل أحاسيس الأمن والاستقرار . ذهب فانهار محور العالم وضاع منه المعنى . والأهم من هذا كله أنه ذهب دون أن يتعرف عليه حقا ، فوضع بذهابه الدامى هذا على كاهل حامد عبء الانتقام له وعبء النهوض بمسئولياته فى الوقت نفسه .

ويحاول حامد ، كما فعل كوينتين تماماً ، أن يوقف تدفق الزمن حتى يستطيع استيعاب فوضى العالم الذى غاب عنه الأب أو تخلى فيه عن مسئولياته للابن ، دون أن يؤهله للاضطلاع بهذه المسئوليات الجسام . غير أن الزمن لا يمكن أن يتوقف عن التدفق ، ومن هنا لايجد مناصا من الاعتراف بأن العالم الوحيد الذى له معنى قد مضى إلى غير رجعة ، وأن الماضى هو القيمة وهو الاستحالة معاً ؛ فليس بالإمكان استرجاع هذا الماضى الذى انصرم . وساهم الوعى باستحالة استرجاع الماضى ولا معنى الحاضر فى تكثيف عجز البطل وتعميق إحساسه بالعجز والإحباط . إنه ، ككوينتين تماما ، يحاول أن يعبر عن إحباطات الزمن والتغير والتحلل التى لا تستطيع أخته إلا أن تعيشها وتتقلب على نيران الخبرة الحسية بها .

وهذا التناقض بين القدرة على التعبير عن شىء والاكتواء بنيران معايشته ومعاناته يرتبط بتناقض جوهرى آخر فى منولوج كوينتين ، وهو التناقض المعقد بين الواقع من حوله والعالم المثالى الذى مضى والذى يريد البطل استرجاعه ؛ التناقض بين الجوهر الدائم والعرض الوقتى المتغير . غير أن أسلوب تيار الوعى الذى يستعمله كل من فوكنر وكنفانى يخلط المثالى بالواقعى ، والحقيق بالحلمى ، بطريقة توحى باستحالة تعايشها أو تساوقها معا ، وتضاعف العبء الملقى على كاهل الشخصية : عبء إيقاف الزمن وإستعادة الماضى الفردوسى المفقود . ويحاول حامد أن يحقق هذه المهمة المستحيلة ، لكن الرواية تنتهى به وهو يواجه العدو فى تيه الصحراء ، معه سكين ، ولكنه لا يستطيع أن يقتل بها الجندى الذى وقع فى قبضته ؛ لأنه العدو وضمان الأمن أو البقاء فى الوقت نفسه . وهذه هى مفارقة النهاية الدامية . وحامد على وعى شديد بهذه المفارقة ، وبخطورة وضعه وحرج مركزه ، ولكنه فى الوقت نفسه عاجز عن قتل الجندى ؛ إذ يبدو أنه يعانى ، مثل كوينتين ، من نزعة عاطفية مثبطة ومحبطة .

لكن حامد يختلف عن كوينتين الذى لا يتجسد عالمه المثالى فى صور موضوعية مجسدة ، والذى يصارع ليخلق أو ليستعيد صورة هذا العالم المثالى الذى يؤرقه الافتقار إليه . لأن عالم حامد المثالى عالم حسى ملموس كجراحه الحقيقية . إنه عالم يمد جذوره فى الماضى المفقود الذى تتوارد تدفه المأساوية الممزقة على وعيه ، وفى فلسطين الضائعة التى يرتبط بصور طفلية فيها قدر كبير من البراءة والنقاء والسذاجة معاً . غير أن حامد يتفق مع كوينتين فى الوعى بأن هذا العالم المثالى لا يمكن أن يتحقق فى الواقع الموبوء المحيط به ، وبأن كل الدلائل الواقعية تشير إلى أنه عالم محكوم عليه بالضياع الأبدى ، أو على الأقل تضعف باستمرار أى أمل فى تحقيق هذا المثال على الأرض ؛ لأنه ما إن تتخلق أجنة هذا العالم المثالى حتى يجهز عليها الواقع ويدمرها .

ويدفع هذا الوعى المأساوى كلا من حامد ، وكوينتين من قبله ، إلى المعاناة مما يسميه سارتر بالقلق الوجودى : حينما يعانى الإنسان إلى حد اليأس دون أن يستطيع الانتحار أو العثور على رؤية تضفى على العالم من حوله المعنى . صحيح أن حالة القلق الوجودى تبدو أكثر عمقا وإقناعاً عند فوكنر ، إلا أننا نلمس بعض سماتها عند كنفانى برغم أن حداثة بطله وضحالة ثقافته تجعلنا نشعر بأننا أمام شاب لم ينضج عقليا بعد ، ممتلىء برؤية فاجعة وحس بنوى بضرورة الانتقام لأبيه، ولكنه عاجز عن تحقيق هذا الانتقام أو فلسفة تلك الرؤية .

غير أن بناء رواية «ما تبقى لكم» يحاول أن يرأب صدع هذا العجز، بتعميقه للمفارقة بين حامد وزكريا، بالصورة التى تزيدنا وعيا بمأساة حامد ومأزقه، فخيانة زكريا لا تسد الطريق أمام حامد للانتقام لأبيه، ولا تنتزع من عالمه النبراس ـ سليم ـ الذى كان يستطيع أن يهديه إلى طريق التحقق فحسب، ولكنها تلوث مريم، رمز الماضى الحى. وتزداد هذه المفارقة حدة إذا علمنا أن حامد الجديد ـ ابن مريم ـ سيولد من أصلاب الخائن زكريا. فمريم التى تحمل جنين زكريا تتعهد بأن تسميه حامداً عندما يهرب حامد إلى الصحراء، مكررة بذلك ما فعلته كادى التى أصرت على أن تسمى جنينها عقب انتحار كوينتين ـ سواء جاء ولداً أم بنتا ـ باسم كوينتين. لكن مريم تؤمن فى سذاجة واضحة أن جنينها ولد، وأنها ستسميه حامد. وهى، كما هو الحال مع كادى، أكثر الشخصيات تلقائية وقدرة على الفعل والعطاء. ولذلك فإنها الشخصية الوحيدة الفاعلة فى الرواية، التى تحقق بعض رغبات حامد المحبطة، كما تحقق رغباتها هى أيضا.

غير أن دين غسان كنفانى لرواية «الصخب والعنف» لا يقف عند حدود الأحداث والشخصيات. ولقد لاحظنا أنه يستعمل الرموز والصور والاستعارات نفسها، وأنه يلجأ إلى البناء الفنى نفسه، وإلى استعارة معظم قواعد السرد الروائى التى وظفها فوكنر ببراعة فى روايته، واستعارة الوظائف نفسها أيضا؛ لأن فوكنر يوظف سرده الروائى المتميز فى نقل ما يريد أن يقدمه للقارىء عبر خلق لحظات كثيفة وثرية من التوتر الانفعالى وليس عبر السرد المتسلسل للحقائق أو الوقائع. كما أن الطبيعة الاجتزائية والمفتتة لهذا السرد تتضافر مع طريقة فوكنر فى ترتيب مادته الروائية فى كتل ومجموعات، لاتنهض علاقتها ببعضها على المنطق السببى، أو الترتيب التتابعى، وإنما على شاعرية التتابع الكيفى، وجدلية التماثل والتضاد، على خلق نوع فريد من التماسك البنائى الذى يعتمد على تفاعل العلاقات بين هذه الجزئيات والكتل والمجموعات بطريقة تخلق وحدة فنية مترابطة.

وهذا أيضا هو ما حاول كنفانى أن يفعله؛ لأن بناء المعنى فى روايته لا يعتمد على مهارات التقنية أو صياغات الصور الحاذقة، أو خلق الرموز الفنية الدالة، أو بلورة منظور السرد الروائى، أو تعدد هذه المنظورات بتعدد الشخصيات الفاعلة؛ أو استعمال بعض الأدوات الفنية الخاصة مثل تيار الوعى، وإنما يعتمد أساسًا على مدى توفيق كل هذه الإنجازات أو فشلها فى أن تكون جزءا عضويًا فاعلا فى وحدة واحدة متماسكة، كما هو الحال فى رواية فوكنر.

وهناك ـ أيضا ـ بالإضافة إلى هذا كله مسألة الزمن الروائى التى تشير أية معالجة مستأنية لها إلى أن غسان كنفانى لم يتأثر بفوكنر فحسب، وإنما سطا على زمنه الروائى برمته، بكل تداخلاته الشعورية، وشروخه المتعمدة فى التسلسل الزمنى، وطريقته الفريدة فى إدماج الأشياء المتذكرة فى قلب الواقع المعيش، وفى زرع الماضى فى تربة الحاضر، وأهم من هذا كله فى تبنى السرد الروائى ذى الصوت الأحادى تحت قناع الحيلة السردية التى توحى بتعدد الأصوات. وهناك أيضا هذا التشابه أو بالأحرى التطابق بين المشهد الافتتاحى فى «ما تبق لكم» ومستهل منولوج كوينتين فى «الصخب والعنف». والوظيفة المتماثلة لمسألة عذرية حامد وعذرية كوينتين، أو للرموز الثانوية فى العملين، كرمز السكين أو رمز النار. وهى كلها أمور تؤكد فداحة دين كنفانى لرواية فوكنر. ولا أريد هنا أن أستسلم لإغراءات تفصيل القول فيها، لأننى أريد أن أنتقل إلى الرواية التالية.

إذا انتقلنا إلى رواية نجيب محفوظ «ميرامار» سنجد أنفسنا بإزاء روائى أكثر تمرساً وخبرة، وأشد اقتداراً على استيعاب التأثر وهضمه وتمثله. ومع أن تأثره برواية فوكنر «الصخب والعنف» لا يقل قوة عن تأثر كنفانى بها، إلا أنه أقل وضوحاً وأكثر دهاء ولا مباشرة؛ لأن قدرته على الاستيعاب والأخذ عن فوكنر وتمثله أكبر بكثير، ولأنه استطاع أن يكسو ما نقله عنه بغلالة كثيفة من الأقنعة المحفوظية المتميزة، إلى الدرجة التى تدفع البعض إلى تصور أننا لسنا هنا بإزاء عملية تأثر أدبى، وإنما بإزاء عملية تناظر فى التجارب الحضارية والخبرات الفنية، نتج عنها هذا التماثل الواضح بين الروايتين، وإلى أن رواية «ميرامار» تظهر لنا مدى تغلغلها فى مسيرة نجيب محفوظ الروائية، وانتمائها إلى عالمه الفنى، بصورة تبدو معها كأنها خطوة طبيعية فى تطور نجيب محفوظ الروائى. فقد سبق له أن جرب، فى رواياته السابقة، استخدام ما يمكن تسميته بالصور البدائية من تيار الوعى. هذا فضلاً عن أن تشابه الموضوع، وهو تصوير تداعى عالم بأكمله بقيمه ومواضعاته ورؤاه، هو الذى أدى إلى تشابه أشكال المعالجة، وتماثل البناء والصياغات الأدبية.

غير أن هناك الكثير من القرائن التى تشير إلى أننا أمام عملية تأثر أدبى واضحة. ليس أقلها أننا نعرف أن نجيب محفوظ قد قرأ فوكنر وأشار إلى أعماله ضمن الكتاب الذين تأثر بهم، وأنه أبدى فى عدد من المناسبات إعجابه برواية «الصخب والعنف»، وخاصة بتكنيكها الفنى البارع، وأنه أشار إلى أنها من الأعمال التى نبهته إلى إمكانات المنولوج الداخلى الكبيرة فى السرد الروائى، ولكن، وهذا هو الأهم، لأن أية قراءة مستبصرة لرواية «ميرامار» تكشف لنا عن دين هذه الرواية الواضح «للصخب والعنف»، وعن أن مسألة التشابه بين الروايتين تعود إلى فاعلية عملية التأثر، دون أن يقلل ذلك من أهمية مسألة التناظر بين التجربتين الحضاريتين اللتين أفرزتا هاتين الروايتين.

ومن البداية نلاحظ أن «ميرامار»، مثلها فى ذلك مثل «الصخب والعنف»، رواية تهتم بجدلية العلاقة بين الماضى والحاضر بالطريقة التى يبهظ بها الماضى الحاضر ويتفاعل معه. إنها تقدم لنا حاضراً ينوء تحت وطأة الماضى ويعانى من عقده؛

حاضرا يصارع بلا جدوى لتحرير نفسه من قبضة هذا الماضي. ولا حاجة بي هنا إلى أن أؤكد أن مفهوم محفوظ عن ميراث الماضي التقليدي وعن فاعليته في الحاضر يختلف عن مفهوم فوكنر. إن اهتمام محفوظ الأساسي منصب على الحاضر الذي يتداعى، ويتهرأ تحت عيني الجميع الذين يبدو أن على عيونهم غشاوة فهم لا يفقهون مدى هذا التدهور أو دلالاته.

وفي أحد مستويات التفسير نجد أن الروايتين مرثيتان بليغتان، إحداهما تبكي الماضي، أما الأخرى فتنوح على ما جرى للحاضر. غير أن كلتا الروايتين تتفقان على أن فقدان الحب وضياع الماضي إلى غير رجعة هما السببان الرئيسيان لتدهور المجتمع الحديث وانهيار عالمه القيمي المتماسك، وعلى أن معظم أشكال التدهور والتحلل الأخرى ليست إلا أعراضا لهذين المرضين الكبيرين.

ويعتمد نجيب محفوظ، كما فعل فوكنر، على أسلوب المنولوج الداخلي في بناء روايته، فيتيح مثله لشخصياته الأساسية أن تروي كل منها الأحداث من وجهة نظرها. لكن مونولوجات نجيب محفوظ أبعد ما تكون عن المعنى الحقيقي للمونولوجات الفوكنرية، لأنها تفتقر الى عفوية البوح الذاتي، وتلقائية التداعي الحر، وثراء المنولوج الداخلي؛ ولأنها تعاني من قدر كبير من حضور المؤلف المقحم. إنها في الواقع أقرب إلى السرد القصصي الموضوعي المكتوب في قالب المتكلم، والذي يطمح إلى تقديم وجهة نظر شخصية ما في محاولة لجعل أبعاد الماضي المختلفة تلقي بوطأتها على الحاضر. ومع ذلك فقد استفادت هذه المنولوجات البدائية من إنجاز فوكنر الروائي في «الصخب والعنف»، وخاصة منولوج حسني علام الذي يستخدم بعض الحيل البنائية التي استعملها فوكنر في منولوج بنجي. كما استفادت «ميرامار» نفسها من التفسير النفسي الذي تنطوي عليه (الصخب والعنف)، والذي يتعلق بالمفهوم الفرويدي الخاص بالأنا العليا ـ والأنا ـ والهو ـ والليبيدو.

غير أن أوضح أشكال التأثر برواية فوكنر في «ميرامار» هو بناء الشخصيات. ففي «ميرامار» نجد أننا بإزاء سبع شخصيات: ثلاث منها تنتمي إلى الجيل المسن الكبير، وهي عامر وجدي وطلبه مرزوق وماريانا. وتقابل هذه الشخصيات الثلاث في «الصخب والعنف» شخصيات: الأب كومبسون، والخال مري، والأم السيدة كومبسون. وأما الشخصيات الأربع الشابة: حسني علام، ومنصور باهي، وسرحان البحيري، وزهرة، فإنها تقابل الأخوة كومبسون: بنجي وكوينتين وجاسون وكادي على الترتيب. هذا بالإضافة إلى أن مونولوجات الشبان الثلاثة تظهر في «ميرامار» بنفس ترتيب مونولوجات الأخوة الثلاثة في رواية فوكنر. أما زهرة التي تقابل كادي فليس لها منولوجها الخاص ـ برغم دورها المهم في الرواية ـ تماما كما أن كادي في «الصخب والعنف» ليس لها صوت روائي وإن كان لها دور روائي كبير.

ولا يكفي أن نجد هذا التطابق في تركيبة الشخصيات الروائية. ولا يكفي أيضا تماثل الموضوع للبرهنة على تأثر نجيب محفوظ برواية فوكنر، خاصة أن نجيب محفوظ قد ركز على الأبعاد الاجتماعية لعملية الانهيار والتحلل، وهي سمة محفوظية بارزة لا علاقة لها برواية فوكنر، وإن كان الجانب الاجتماعي واضحا في «الصخب والعنف» إلى الحد الذي دفع إيرفنج هاو إلى تقديم تفسير اجتماعي لها، بل اعتبار هذا الجانب الاجتماعي هو جوهر الرواية برمتها[31]. غير أنه من الضروري أن نتناول الشخصيات والأحداث بشيء من التفصيل حتى نتعرف على حقيقة العلاقة بين الروايتين، وعلى مدى دين محفوظ لرواية فوكنر.

وإذا بدأنا بالشخصيات المسنة الثلاث، سنجد أنها كلها شخصيات هامشية، فقدت فعاليتها وتنتمي حقيقة إلى عالم ذوي واحتضر، وتركها وراءه غير قادرة على التكيف مع العالم الجديد الذي حل مكان عالمها القديم. فماريانا بنت الواقع الذي انقرض، تعاني في حاضرها من أمراض الشيخوخة وأمراض الوهم والوسوسة، كالسيدة كمبسون تماما، وتعيش مثلها في أوهام الماضي تاركه عبء النهوض بأعباء العمل في البنسيون لزهرة، كما تركت السيدة كمبسون عبء منزلها للزنجية ديلزي. أما طلبه مرزوق فإنه قد فقد مع التغيير ثروته كما فقدها الخال مري؛ ومن هنا فقد اندفع مثله إلى إغراق همومه في سهادير الخمر. ومن الطبيعي أن تفقد شخصية من هذا الطراز الاهتمام بمن حولها أو تتجنبهم؛ وهذا ما فعله كل منهما، وإن كان مري يقيم علاقة ود خاصة مع بنجي، الذي سمي في أول الأمر باسم خاله مري، ثم تغير اسمه بعد ذلك بسنوات إلى بنجي. والغريب أن طلبه مرزوق لا يقيم أية علاقات مع شبان (ميرامار)، اللهم إلا علاقة ود وتعاطف مع حسني علام، النسخة المحفوظية من بنجي.

أما عامر وجدي فإنه يتصل بالأب كومبسون عن طريق التماثل والاختلاف معا. فعلى عكس الأب نجد أن لعامر وجدي «مونولوجه» الخاص الذي يبدأ به الرواية وينهيها، والذي يصل بجزئيه ما بين مونولوجات الشبان الثلاثة. ومن هنا فإنه يقوم بوظيفتي المدخل والخاتمة معاً. ويحاول نجيب محفوظ في القسم الأول، وهو القسم الأطول، من «مونولوج» عامر وجدي أن يقدم عالمه بالطريقة التي تحث قارئه على تبني وجهة نظر الشخصية الراوية للأحداث، وأن يحقق نوعاً من التوازن الدقيق بين الماضي والحاضر، وأن يقدم كلا منهما وقد انعكست صورته على مرايا الآخر فأرهفت وعينا بتفاصيل كل منهما وبتناقضاته الحادة مع الآخر.

وفى قسم عامر وجدى نجد أن الماضى ينبثق فجأة وكأن بعض الكلمات أو الأحداث قد لمست زناد رصاصاته فانفجرت مقاطعة الحاضر ، لا بطريقة عفوية وإنما بطريقة فيها الكثير من القصد والعقلانية . ومثل بنجى الذى يدخل قارئ فوكنر فى تلافيف الماضى ويقذف به فى دوامته المدوخة ، نجد أن عامر وجدى هو أكثر شخصيات «ميرامار» قدرة على تقديم الماضى للقارئ . صحيح أن فوكنر استطاع من خلال وعى بنجى الطفلى أن يرتفع بالماضى إلى مستوى الحاضر، وأن يساويه به، وأن يذوب الاثنين معاً فى تيار من الخبرات الاعتباطية ، وأن يكسبه من خلال تلقائية بنجى وطفليته نوعاً من الحضور والصلادة . لكن نجيب محفوظ استعاض عن هذا كله بعقلانية وجدى الجافة، وبرؤيته المغرورة التى تحاول أن تتخفى وراء أقنعة من الأبوة أو الحس الصوفى . ومن هنا أخفق فى أن يحقق للماضى هذه الحيوية والفاعلية والحضور الذى حققه فوكنر، وكرست طريقة تقديم الماضى فى لحظات استراتيجية دالة ومختارة بوعى واضح للتعليق على الحاضر، أو الزراية به، أو إبراز عبثية كرست هذا الاخفاق . صحيح أننا نجد فى تقديم عامر وجدى للماضى قدراً كبيراً من الاتساع والشمول الذى يمتد من ثورة ١٩١٩ [٣٢] ، ومحنة ١٩٢٥ [٣٣] ، وأزمة حزب الشعب عام ١٩٣٠ [٣٤] ، واضطرابات الطلبه فى الأربعينات [٣٥] ، إلى أحداث الثورة المختلفة حتى بداية الستينيات [٣٦] ، غير أن هذا الاتساع ذاته ،برغم ضيق الرقعة الروائية، قد ساهم مع محاولة تبرير الماضى العقلانية فى شحوب صورة هذا الماضى وافتقارها إلى التوهج والحيوية .

وهذا كله يوشك أن يكون نقيض ما فعله فوكنر فى قسم بنجى الذى يتميز السرد الروائى فيه باللامباشرة والشاعرية ، والذى يؤدى افتقاره إلى المشابهة مع الواقع إلى أن يظهر هذا الماضى وكأنه وحدة متميزة لها وجودها الخاص ومنطقها المتفرد، وليست مجرد تعليق على الحاضر . إن بنجى لا يقدم لنا أية وقائع، ولا يستدعى أية تواريخ، ولكنه يقدم لنا دفقات من الصور والنبضات والمشاعر التى نكتشف فى نهاية فوضاها الشاعرية الغريبة أن فوكنر قد نجح فى استحضار عالم بأكمله من الماضى بتاريخه الاجتماعى ومواضعاته وقيمه وصبواته وهمومه . أما عند محفوظ فإن عامر وجدى لا يعدو أن يكون صوتا ناعيا من الماضى ، يعلق على الحاضر مستهدفا إدانته ، دون أن ينجح كثيرا فى كسبنا إلى وجهة نظره العقلانية المتميزة .

أما «مونولوج» حسنى علام الذى يجىء مباشرة بعد القسم الأول من «مونولوج» عامر وجدى فإنه يحاول أن يقدم لنا الجانب الآخر فى مونولوج بنجى ، الجانب الحسى ، البصرى ، الذى يقدمه لنا عقل يهرب من قيود العقلانية . إن حسنى مثل بنجى تماما ، همه الأول إشباع حاجاته العضوية . وهو لذلك يرى نفسه مركز العالم الذى ترد الأشياء إليه ؛ تكتسب غايتها منه وتتحقق كينونتها به . وهو يرى الأشياء كبنجى تماما الذى لايهتم بالربط بينها ، ولايعنيه أن يضفى عليها أى منطق .. إننا نقرأ كثيرا فى قسم بنجى جملاً من هذا القبيل :

«ودخلت يد فيرش بالملعقة فى القصعة ، وجاءت الملعقة إلى فمى ، وتغرغر البخار باطن فمى .» [٣٧] .

جملا توحى بأن بنجى هو مركز العالم، وأنه يرى الأشياء فقط فى إطار علاقتها به ، وكأنها تتحرك وفق غائية محددة . وهذا كله منطقى بالنسبة لمن توقف عمره العقلى عند سنوات الطفولة الأولى .. لكن محفوظ يستعير المنطق نفسه فى مونولوج حسنى علام الذى تقرأ فيه كثيرا جملاً من نوع :

«البحر يمتد تحت مباشرة» .... «أما الغرفة فتنطبع بسحنة كلاسيكية . تذكرنى بسراى آل علام بطنطا، لذلك أضيق بها» ... «حملنا المصعد معاً» .. «راحت السيارة تجوب الشوارع والأحياء» [٣٨] .

تلك الجمل التى تتحرك فيها الأشياء بلا منطق أو ترابط ، وكأنها مرئية عبر أحداق طفل لايعى ماوراء حركتها ، أو كأنه مركز الكون الذى تكتسب الأشياء غايتها منه وبه، كما هى الحال مع بنجى ، وإن كان هذا غير منطقى فى حالة حسنى علام ، اللهم إلا إذا كان أسلوب مونولوج بنجى قد استهوى نجيب محفوظ إلى الحد الذى فاته معه ارتباطه العضوى بالشخصية التى خلق للتعبير عنها .

أما جملة حسنى علام المفضلة «فريكيكو .. لاتلمنى !» فإنها التجسيد اللفظى لحالة التحرر من الوعى واللوم معاً عند بنجى ، ولاتجاهه اللامسؤول من الحياة . فحسنى علام يتميز ، كبنجى تماما ، بضعف قدرته على أن يعقل العالم ، ومن هنا فإنه يراه على أنه مجرد مثير واستجابة ! مجرد خليط من الصور البصرية والسمعية . غير أن عالمه ليس عالما بلا زمن، كما هو فى الحال مع بنجى ؛ ولذلك فإنه يعانى من عجزه عن التحرر من قبضة الماضى . وعلاقته بهذا الماضى هى علاقة حب وكراهية فى الوقت نفسه ؛ لأنه لو لم ينهزم هذا الماضى أمام زحف الحاضر والتغيير لما عانى حسنى علام من كل هذا العذاب . ويحاول حسنى أن يجد فى زهرة نوعاً من الخلاص ، ولكن عندما تصده عنها يجأر بالشكوى بالطريقة نفسها التى يشكو بها بنجى كلما منع من شىء يحبه .

إذا كان كل من عامر وجدى وحسنى علام يقدمان الأوجه المختلفة لمنولوج بنجى ، فإن منولوج منصور باهى يعكس أصداء بحث كوينتين عن القيم والمثل فى عالم لايعانى فحسب من فقدانها، وإنما لم يعد يعبأ بهذا الفقدان . ومنصور باهى شديد الضعف ، شديد السلبية ككوينتين ، كما يعجز مثله عن التعامل بفاعلية مع المأزق الذى وجد نفسه ، أو ـ بالأحرى ـ وضع نفسه فيه . ذلك لأن بحثه المحموم عن هويته وعن حقيقة ذاته لايحقق له التوازن العقلى أو النفسى ، ولايجهز على التناقض الحاد بين

ماضيه المؤتلق والحاضر الكئيب الذى كتب عليه أن يعيشه . ولكنه على العكس من ذلك يكثف من إحساسه بالعجز والعزلة عن الواقع الخارجى ، ويشعره بالاغتراب ، ومن هنا كان من الطبيعى أن يسير نائما إلى أحابيل الأعداء ، وأن يأكل من طعامهم، حتى أصبح مقعد العقل و الروح .

وعدو منصور باهى الرئيسى ، كما هى الحال مع كوينتين ، هو ماضيه الخاص الذى لايستطيع منه فكاكا ، ولايقدر فى الآن نفسه على هزيمته أو التخلص منه . ومن هنا فإن طريقه الوحيد للخلاص لايتحقق إلا بتدمير الذات . ونحن نعرف أن كوينتين يبلغ منتهى طريق تدمير الذات وينتحر ، أما منصور باهى الذى يفتقر إلى شجاعة كوينتين المعنوية فإنه يريد من الواقع الخارجى أن يجهز عليه لأنه عجز عن الإجهاز على نفسه . والواقع أن محاولته المخفقة لقتل سرحان البحيرى ليست إلا ، فى إحدى مستويات معناها ، محاولة للانتحار ، لقتل هذا المنصور باهى القابع فى داخله، والذى لايستطيع أن يطيق تصرفاته أو يحتمله أكثر مما فعل . ومن هنا فليس غريبا أن يقول له :

« لاحياة لى إلا بقتلك »[٣٩] .

ومنصور باهى ، مثل كوينتين من قبله ، بطل هاملتى، تتسم حياته بالإفراط فى التفكير والتردد والحزن والحيرة إزاء تصرفات النساء . وإذا كان كوينتين قد عانى كثيرا من شخصية أبيه المسيطر المستبد ، فإن منصور باهى يعانى هو الآخر من تسلط أخيه واستبداده . وهو شبيه كوينتين أيضا فى أنه مولع بأفعال تدمير الذات وتعذيب النفس وإدانتها . ومن هنا فإن قصته يتحول فى النهاية إلى قطعة إنشائية مؤثرة حول المعاناة وخيبة الأمل التى قاسى منها كل من كوينتين وحامد بطل غسان كنفانى .

وكما حاول كوينتين أن يتحمل مسئولية سقطة كادى ، وأن يقنعها بأن تعترف للجميع بأنها فقدت عذريتها بسبب اعتدائه هو عليها ، فإن منصور باهى يحاول هو الآخر أن يقنع زهرة بأن تتقبل مسئوليته عن سقوطها ، وأن تقبله زوجا لها ، عندما يخدعها سرحان البحيرى ويتخلى عنها . بل إن مشهد مفاتحته لها فى الأمر وطلبها للزواج يوشك أن يكون إعادة كتابة لمشهد إقناع كوينتين لكادى بأن تعلن للجميع أنه هو الذى أهدر عذريتها وانتهك بكارتها[٤٠] . وكما رفضت كادى فكرة كوينتين، ترفض زهرة وبالجد والصرامة نفسها، طلب منصور باهى ، بل لاتعتبره طلبا على الإطلاق ، معلنة استحالته كاستحالة اقتراح كوينتين تماما . وعلى العكس من كوينتين الذى يعانى من البحث المضنى عن العالم الذى اندثر، ويتعذب نفسيا تحت وطأة وعيه الأخلاقى ، نجد أن منصور باهى ليس إلا حالة نفسية أو عقلية لايستطيع الكاتب نفسه أن يشخص داءها ؛ بل إن الفارق الواضح بين حقيقة منصور باهى وبين مايجب أن يمثله فى البناء الكلى للرواية دليل آخر على دين نجيب محفوظ (للصخب والعنف) . إن محاولة نجيب محفوظ لخلق نسخة مصرية من كوينتين . لتكون بمثابة الأنا العليا فى روايته ، تخفق فى إقناع القارىء أو فى اكتساب قدر معقول من الصلابة والتماسك ، ضمن الإطار الشامل للبناء الروائى . ولاغرو فى أن يفشل منصور باهى الصامت الحزين المعذب فى أن يكون الأنا العليا لبنسيون (ميرامار)، ناهيك عن أن يكون الأنا العليا لمرحلة برمتها أو لجيل بأكمله ، كما كان ينبغى أن يكون .

وإذا كان منصور باهى قد أخفق على هذا المستوى ، فإن سرحان البحيرى نجح فى أن يكون (أنا) الرواية و(أنا) البنسيون و(أنا) الفترة الأنانى إلى حدما . إنه ، كجاسون فى « الصخب والعنف » ، لايهتم إلا بذاته ، ولا يعبأ بمشاعر الآخرين أو بمصالحهم . ويراهم فقط ، إما كأدوات لتحقيق مآربه، أو كعقبات فى طريقه إلى « الهاى لايف » التى يحلم بها، والتى يفتتح بها مونولوجه . وهو لايعبأ ، كجاسون أيضا ، بالمثل أو الأخلاقيات التقليدية ، ويترجم كل شيء إلى قيمته النقدية ، فقد خلف وراء ظهره قيم القرية ومثالياتها كما خلف جاسون وراءه كل قيم الماضى وكل أخلاقيات آل كمبسون التقليدية ، وصمم على النجاح فى المدينة، ووفق قوانينها ومواضعاتها الأخلاقية مهما كان الثمن. ومن هنا فإنه يسىء استعمال ثقة الناس فيه، ويخدع أشد المقربين إليه، كما خدع جاسون أقرب الناس له .

وإذا كان جاسون هو أكثر الشخصيات فى « الصخب والعنف » إساءة إلى كادى وإبتزازا لها ، فإن سرحان البحيرى هو أكثر شخصيات « ميرامار » إساءة لزهرة وابتزازا لعواطفها . والواقع أن أية دراسة لوضع جاسون على الخريطة الاجتماعية لعالم فوكنر الخيالى فى يوكنا باتوفا ستكشف لنا عن أن انتماءه الحقيقى ليس لآل كمبسون وإنما للطبقة الجديدة الصاعدة من آل سنوبز مع أنه ينحدر من أصلاب كمبسون . وقد اكتشفت أمه ذلك فيه منذ البداية ، لذلك تقول أكثر من مرة :

« جاسون هو الوحيد بين أبنائى الذى يتمتع بحس عملى ، والفضل فى ذلك يعود إلى) ؛ فهو يحمل خصائص أهلى، أما الآخرون فكلهم كآل كمبسون »[٤١]

وسرحان البحيرى هو الآخر ينتمى إلى تلك الطبقة الجديدة الطالعة نفسها ، والتى يعتبرها فوكنر مسئولة عن تدمير المثال الأخلاقى للمجتمع الأمريكى القديم فى الجنوب . ويتفق محفوظ مع فوكنر فى نظرته إلى هذه الطبقة الجديدة الطالعة، وإلى ممثلها الذى يختاره بالطريقة نفسها التى اختار بها فوكنر بطله ! فمع أن آل سنوبز لا يظهرون فى « الصخب والعنف »، فإن جاسون يرينا كيف تغلغل نفوذهم السيء بين أعدائهم . وسرحان البحيرى ليس ابن الطبقة الجديدة الطبيعى ، ولكنه ابن الفلاحين، الذى أصبح الممثل القبيح للطبقة الجديدة فى « دولة العمال والفلاحين » .

وسرحان البحيري برجاتي قصير النظر كجاسون ؛ ولذلك فإنه مايلبث أن يصلب نفسه على صلبان من صنعه الخاص . ومن هنا كان من الطبيعي أن يمتلىء مونولوجه بالمتناقضات كما هي الحال مع جاسون . وهي ليست تناقضات ناجمة عن النفاق أو فقدان التبرير العقلي أو ازدواج المعيار الأخلاقي أو الخداع فحسب ، وإنما أيضا بنت نوع عضال من عصاب النفس وأدواء الروح . وإذا ماكان جاسون مقتنعا بأن كادى هي المسئولة عن ضياع مستقبله لأنها بددت فرصة تعيينه في البنك ، وهي الوظيفة التي وعده بها خطيبها هربرت هيد ، والتي لم يمنحها له لانفصاله عن كادى ، فإن سرحان البحيري يعتبر طبقته التي تعد زهرة ممثلتها الوحيدة في «ميرامار» ـ مسئولة عن تبدد طموحه وضياع فرص تقدمه .

وسرحان البحيري يشبه جاسون الراغب في استغلال كادى سراً ، الراغب عن الاقتران بأي شيء يمت لها بصلة علنا ؛ لأنه يريد أن يستغل زهرة سراً،ولكنه يرفض أن يرتبط بها في العلن . وهذا طبيعي، لأنه لاجاسون ولاسرحان بقادر على حب أحد سوى نفسه ؛ إنهما النموذج المثالي لحب الذات في الروايتين . وعندما يبلغ حب النفس هذا منتاه فإنه يؤدي إلى تدميرها . وهذا هو مايحدث في حالة سرحان الذي ينتحر ، ربما نيابة عن منصور باهي ، كوينتين رواية «ميرامار» .

وتقابل زهرة في «ميرامار» كادى في «الصخب والعنف» . ومن هنا فليس لها مونولوجها الخاص مثلها،وإن كانت ككادى أيضا محور اهتمام بقية شخصيات الرواية . ومن البداية نجد أن موقف شبان «ميرامار» الثلاثة من زهرة يتفق تماما وموقف الأخوة الثلاثة في «الصخب والعنف» من كادى! ففي مجتمع يحتضر،وأسرة تذوى،نجد أن كادى هي الإنسان الوحيد الذي لايزال يتوهج بالحياة ، والذي لايخاف من خوض غمارها . ومن المفارقة أن هذه الخاصية ذاتها ، التوهج بالحياة ، هي التي تسبب قدراً كبيرا من الألم والمعاناة للآخرين . وهذا نفسه يمكننا أن نقوله عن زهرة التي يثير اسمها ذاته الرمز الذي يربط «الصخب والعنف» بينه وبين كادى : زهرة العسل .

فزهرة ، مثل كادى تماما ، تختار الحياة التي تريدها ، ولاتعبأ بكل إساءات الآخرين لها ؛ أو بمعنى أدق لاتثنيها هذه الإساءات عن المضي فيما وطنت نفسها على تحقيقه . وهي تبادل الآخرين مشاعرهم بشكل صحي . فنجد أن علاقتها مع منصور باهي توشك أن تعكس لنا علاقة كادى بكوينتين ؛ إذ تريد أن تنصحه بالتخلي عن هذا التردد المميت،وخوض غمار الحياة دونما خوف . وهي تعرف أيضا أنه لايشتهيها حقا ، وإن عرض عليها الزواج ؛ ومن هنا ترفض عرضه بالحدة والتصميم نفسها اللذين رفضت بهما كادى فكرة كوينتين البيرونية .

وبالإضافة إلى هذا التشابه القوي بين الشخصيات والأحداث،الذي لايمكن أبدا إرجاعه إلى مجرد المصادفة ، نجد أن هناك بعض الدلائل الأخرى على تأثر «ميرامار» القوي بـ «الصخب والعنف» ، التي تسفر عن نفسها من خلال دراسة البناء الروائي للعملين . فبالإضافة إلى المونولوجات الثلاثة للأخوة كمبسون ، يكتب فوكنر قسما رابعاً ينهي به روايته . وهو القسم الذي دعاه بعض النقاد بمونولوج ديلزي ـ الخادمة الزنجية التي تنهض بكل أعباء البيت ، بما فيها عبء أمومة بنجي بعد أن تخلت عنه السيدة كمبسون . وهذا القسم الرابع والأخير مكتوب على لسان المؤلف من خلال السرد الموضوعي بضمير الغائب . ومن هنا فإنه يختلف عن المونولوجات الثلاثة السابقة عليه ، في الصياغة والنغمة واللغة وطريقة السرد القصصي معاً .

وقد حاول محفوظ أن يقلد فوكنر في هذا ، وأن يخفي تقليدة تحت قناع تنكري لايسهل كشفه . لذلك قدم الجزء الختامي من مونولوج عامر وجدى في نهاية الرواية ، ليعلق فيه على الأحداث ، وليخبرنا بما جرى بعد آخر الحوادث التي استقيناها من المونولوجات السابقة . وهذا الجزء الختامي من مونولوج عامر وجدى يشبه القسم الرابع من «الصخب والعنف» إلى حد كبير . إنه قصير مثله ، ملىء بالمعلومات ، لغته إخبارية . وجمله قصيرة ومباشرة . كما أن وظيفته في الرواية هي نفس وظيفة قسم المؤلف في رواية فوكنر . ولغته تختلف كثيرا عن لغة الأقسام السابقة ، وحتى عن لغة القسم الأول من مونولوج عامر وجدى نفسه .

ولاأدرى لماذا كتب نجيب محفوظ هذا القسم الإخباري الأخير على لسان عامر وجدى ولم يكتبه بأسلوب السرد التقليدي بضمير الغائب . اللهم إلا إذا كان يريد إخفاء فداحة دينه لرواية فوكنر . ولايمكن إيجاد تفسير فني من داخل الرواية لتقسيم مونولوج عامر وجدى إلى قسمين بهذه الصورة . كما أنني أزعم أن القسم الثاني لايضيف شيئا إلى شخصية عامر وجدى ، وإن أشبع فضول القارىء لمعرفة ماجرى . ومن هنا فإن تفسيره البنائي لانعثر عليه داخل الرواية وإنما نجده في الرواية الأم ، في رواية فوكنر «الصخب والعنف» . وبذلك تكشف لنا الدراسة المقارنة عن بعض المشاكل البنائية ،وتحلها لنا في الآن نفسه بصورة لاتستطيع الدراسة البنائية المستقلة للرواية بمعزل عن المصادر التي أثرت فيها أن تحققها .

الهوامش :

(١) G. M. Hyde, (Comparative literature) in Roger Fowler, A Dictionary of Modern Critical Terms, (London, Routledge and Kegan Paul. 1973) p. 33.

(٢) Anna Balakian, (Tthe Objective of Comparative literature), Comparative literature, ICLA, Proceedings of the Second Congress, (University of North Carolina Press, 1959) p. 237.

(٣) Claudio Guillen, (The Aesthetics of Influence, Studies in Comparative literature), Ibid, p. 181.

(٤) Rene Wellek, Concepts of Criticism, (New Haven, Yale University Press, 1975) p. 289.

(٥) Claudio Guillen, Op. cit, p. 187.

(٦) راجع على سبيل المثال :
Conrad Aiken, (William Faulkner ; the Novel as Form) p. 50 in Robert Penn Warren, Faulkner, (Englwood, Prentice-Hall, 1966)
و
Gary Lee Stonum, Faulkner's Career, (Ithaca,
و
Cornell University Press, 1979) p. 61
و
Gunter Blöcker, p. 122 and Allen Tate p. 275 in Robert Penn Warren .Faulkner .

(٧) Leon Edel, The Psychological Novel (Gloucester, Mau, Peter Smith, 1972) p. 176.

(٨) Edmond L. Velope. A Readee's Guide to William Faulkner (New York, Farrar, 1973). p. 86.

جان بول سارتر، مواقف جـ٢ (أدباء معاصرون)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ٤٩.

(١٠) Jean Pouillon, (Time and Destiny in Faulkner), in R. P. Warren, Faulkner, pp. 79-86.

(١١) Irving Howe, William Faulkner : a Critical Study (Chicago. University of Chicago Press, 1975) pp. 157-174.

(١٢) راجع كتابه عن فوكنر :
Malcolm Cowley, The Portable Faulkner (New York, The Viking Press, 1946).

(١٣) راجع :
Micheal Millgate, The Achievement of Willian Faulkner, (New York, Random House, 1966) pp. 94-111 and pp. 95.

(١٤) راجع :
Edmond Volpe, op. cit, p. 95-97.

(١٥) راجع أيضاً :
Gary Stonum, Op. cit, p. 78.

(١٦) Edmond Volpe, Op. cit, p. 95.

(١٧) نشرتها دار العلم للملايين ببيروت لأول مرة عام ١٩٦٣ بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين.

(١٨) راجع فؤاد دوارة (عشرة أدباء يتحدثون) ص ٢٧١.

(١٩) راجع فاروق شوشه، مع الأدباء، الآداب عدد يونيو ١٩٦٠.

(٢٠) راجع لمزيد من التفاصيل حول هذا الخلاف :
James B. Meriwether (Notes on the Textual History of the Sound and the Fury), Papers of the Bibliographical Society of America, LVI, (1962), pp. 294-99, and R. P. Warren, Op. cit, pp. 99-100.

(٢١) غسان كنفاني (الآثار الكاملة) الروايات، المجلد الأول، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٥٩.

(٢٢) وليام فوكنر (الصخب والعنف) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وكل الإشارات فيما بعد مأخوذة من هذه الترجمة العربية، ط١، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٣، ص ١٧٧.

(٢٣) الصخب والعنف، ص ٢٢٣.

(٢٤) ما تبقى لكم، ص ١٦١.

(٢٥) المرجع السابق، ص ١٦٢.

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

(٢٧) الصخب والعنف، ص ١٣٢.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٣٢.

(٢٩) ما تبقى لكم، ص ١٧٠، ١٧١.

(٣٠) الصخب والعنف، ص ٤٠.

(٣١) راجع :
Irving Howe, Op. cit, pp. 157-174.

(٣٢) راجع نجيب محفوظ، (ميرامار)، مكتبة مصر، الطبعة الأولى، ١٩٦٧، ص ١٨.

(٣٣) ميرامار، ص ٢٠.

(٣٤) ميرامار، ص ٦٧.

(٣٥) ميرامار، ص ٢٦.

(٣٦) ميرامار، ص ١٤، ٥٢، ٥٦، وغيرها.

(٣٧) الصخب والعنف، ص ٧٧.

(٣٨) ميرامار، ص ٨٧، ٨٨، ٩٥، ١١٤ على الترتيب.

(٣٩) ميرامار، ص ١٩٨.

(٤٠) راجع (ميرامار) ص ١٩١ ـ ١٩٣ و(الصخب والعنف) ص ٢٦٢ وما بعدها.

(٤١) الصخب والعنف، ص ١٥١.

فكرة فاوست منذ عصر جوته

كمال رضوان

منذ مائة وخمسين عاما ، أى فى شهر مارس من عام ١٨٣٢، توفى يوهان ڤولفجانج ڤون جوته ـ أمير شعراء ألمانيا ، بل كبير الأدب الألمانى قاطبة ، بعد حياة طويلة زاخرة بالأعمال الجليلة . لم يكن جوته ذا باع طويل فى الشعر فحسب ، بل كان رجل دولة من الطراز الأول ، ومديرا للمسرح ، وله بحوث فى العلوم الطبيعية ، إلى جانب مؤلفاته الأدبية والفنية الأخرى ، كما كان من كتاب السيرة العظماء .

« ولمّا مات » ـ والكلام للأديب العربى العملاق عباس العقاد ـ « دفن إلى جانب صديقه شلر فى مقبرة الأمراء . وأقيمت له التماثيل ، وحُفظت آثاره فى داره ، وتنافس جرمان النمسا وجرمان ألمانيا فى تخليد ذِكره ، وشرح مؤلفاته ، وتدوين الكبير والصغير من أخباره » . ويواصل العقاد حديثه فى « تذكار جيتى » ، الذى كتبه عام ١٩٣٢ ، فيقول :

« واليوم يحتفل الجرمان بذكرى وفاته ، فتشترك الحكومة والشعب فى تقديس هذه الذكرى ، وتتحد الأحزاب فى هذا الغرض على اختلاف أغراضها ، وتشتغل الصحف بحديثه حتى التى لا علاقة لها بالشعر والأدب ، فصحف الأسنان تكتب عن أسنان جيتى ، وصحف السباق تكتب عن جيتى وركوب الخيل ، وصحف الأزياء تكتب عن ملابس جيتى وأزياء عصره »[1] .

ولسنا هنا بصدد الحديث عن حياة جوته ، ولا حتى عن شخصه ومكانته ، ناهيك عن أعماله ومؤلفاته ، ولكنى أردت أن أترك الحديث لعظيم فى منزلة العقاد ـ الذى نحتفل أيضا بذكراه فى هذه الأيام ـ يمجّد زميلاً له كثرت عنه الكتابة كثرة لاتكاد تُوصَف . ويقول عميد الأدب العربى طه حسين : « يحاول الباحثون والمنقبون أن يحيطوا بصاحبهم ويحصروه فى دائرة ما ، لاتفلت منهم دقيقة من حياته أو آثاره . هم يدأبون فى ذلك ، وشخصية جوته تدأب فى العِظَم والامتداد ، تمتد كما يمتد البحث .... وكذلك عظماء الرجال ، لايبلغون أوج العظمة حين يموتون ، وإنما يبدأون هذه العظمة حين يموتون »[2] .

ومن ثَمّ فسوف يقتصر هذا الحديث فى ذكرى وفاته على موضوع شغله طوال حياته ، وانتهى منه فى العام السابق لمماته ، وهو موضوع فاوست ؛ فهو موضوع «النفس الإنسانية بين الفكر والعقيدة والهوى ، وبين الفن والعلم والسحر ، ثم بين اليأس والرجاء والحرمان والغفران»[3] .

ودون أن نتعرض لأصل الأسطورة فى العصور الوسطى،أو حتى لأصلها التاريخى أيام عصر النهضة[4] ـ يكفى أن نعرف أن صُلب الفكرة يدور حول الإنسان وتعطشه إلى المعرفة والحرية ، حتى لو تحالف فى سبيل تحقيق هدفه مع الشيطان ، ومدى تعارض ذلك مع حقائق الأديان ، بل علوم الطب والفلسفة ، أو موائمته للشعوذة والسحر .

اختلفت طرق العرض لفكرة فاوست من عصر إلى عصر ، ومن بلد إلى بلد ، بل من أديب إلى أديب . وضعها بعضهم فى شكل قصة ، وآخر فى مسرحية ، وثالث فى قصيدة ؛ يتساوى فى ذلك الإنجليزى منهم والألمانى و الفرنسى والعربى .

وجاء القرن الثامن عشر ـ المعروف بعصر التنوير ـ فتناولها ليسنج إمام عصر التنوير ، وكان أول من كتب الغفران لفاوست ؛ «فلم يشأ أن يجعل الطمع فى استجلاء الحقيقة ، والشوق إلى استطلاع أسرار الحسّ والنفس ، مأثمة يُعاقَب عليها المرء باللعنة السرمدية ، وجعل الرهان بين الله والشيطان رهانا خاسرا لحزب الشيطان ، مُربحا لحزب الله»[5] .

وأعجب جوته بفكرة الخلاص فوضع المأساة على هذا الأساس . كتب لفاوست ومارجريت الغفران ، ولمفيستو الخذلان ـ «ألا إن حزب الشيطان هم الخاسرون» .

ومن هذا المنطلق عرض جوته لجميع جوانب المأساة البشرية فى مسرحيته الخالدة ، التى نقلت إلى كل اللغات الأوربية وغير الأوربية ، «ثم انبسطت أشعتها حتى غمرت الآثار الأدبية المختلفة وتجاوزتها إلى الفلسفة ؛ فليس هناك أديب من أدباء القرن الماضى ولا من أدباء هذا العصر إلا تأثر بفوست ، وليس هناك فيلسوف إلا تأثر بفوست قليلاً أو كثيرا فى فلسفته»[6] .

وقبل أن نعرض مدى انتشار الموضوع ، أرى أن نقترب قليلا من ذلك الأثر الأدبى عند جوته .

أفاد جوته من كل مارأى من عروض لقصة فاوست ، بدءاً من مسرح العرائس أيام طفولته ، إلى الفرق المسرحية الطوّافة «المتجولة» التى كانت تمثل فاوست ضمن استعراضاتها ، والتى خلطت فيها بين المأساة والملهاة ، كما أفاد من كل ماقرأ عن الموضوع منذ ظهور الكتاب الشعبى عام ١٥٨٧ ، ومنذ وضع الأديب الإنجليزى كريستوفر مارلو مسرحيته . هذا فضلاً عن القرن الثامن عشر ومن فيه من الأدباء ، أمثال ليسنج وشعراء العاصفة والاندفاع .

غير أن هذه الإفادة التى نتحدث عنها كانت بمثابة الاطّلاع وجمع المادة ، أو بمعنى آخر «كانت بمثابة الإطار الذى ملأه المؤلف بطوائف من الصور والمبتكرات التى طغت على الإطار حتى كادت تخفيه»[7] .

صهر جوته مارأى وماقرأ فى بوتقة فكره ، وترك الموضوع يختمل فى نفسه زهاء ستّين عاماً ، لتخرج المسرحية فى ثوبها الشعرى الحالى .

خالف جوته كلَّ السابقين له فى أن وضع مقدمة للمسرحية ؛ وهى تمثل عملية استهلال أو فاتحة فى السماء . يتغنى فيها الملائكة الأبرار بعظمة الواحد القهار . ثم يظهر إبليس لينتقد بنى الإنسان ، وكيف يذيق بعضهم بعضا الهوان . ويسأله رب العزة عن العباد الراضين ، وبخاصة عن فاوست . فينتقده إبليس ، مدّعياً أن فاوست لم يَعُد من الصالحين ، فقد تمادى فى أحلامه وأوهامه ، متخيّلاً أن العلم على كل شىء قدير . ولم يعد هناك شىء يرضيه .

ويستأذن إبليس الرب فى أن يجرّ فاوست إلى طريقه ، ويحيد به عن سبيل الرشاد ليعصى ربّ العباد . ومع أن الرب يسمح للشيطان بذلك ، إلا إنه ـ سبحانه وتعالى ـ يؤكد أن الرجل الصالح ـ مهما أظلمت بصيرتُه ـ لايلبث أن يهتدى إلى الصراط المستقيم . مصداقا للآيات الكريمة «قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين . إلا عبادك منهم المخلصين» (الحجر ٣٨ ـ ٣٩) ثم «إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتّبعك من الغاوين» (١٥ / ٤٢) .

وتنتقل الأحداث من السماء إلى الأرض . حيث تبدأ خيوط المأساة : يسعى مفيستو إلى فاوست ، ويحاول أن يغذّى شكوكه فى أن العلم لن يأتيه بما يريد . فى حين يستطيع مفيستو أن يغمره بملذات الدنيا ومتع الحياة . وفى اللحظة التى يشعر فيها فاوست بأنه نال ماتمنى ، ويشعر بالسعادة والرضا . فإنه يصبح من حزب الشيطان .

وقّع فاوست ومفيستو الاتفاق . وبدأ إبليس يمارس مهمته . ويجوب به الآفاق . كان كل مايبتغيه فاوست هو التزوّد من المعرفة ، والوقوف على أسرار الكون . بعد ماعجز عن تحقيق ذلك عن طريق دراساته للعلوم والفلسفة والأديان . لم يبق أمامه إلا أن يطرق باب السحر ، مستعيناً بالشيطان .

ولكى يتضح تعمق فاوست فى العلم والمعرفة ، يتم لقاء بينه وبين فاجنر ، وهو أستاذ جامعى ممّن رضوا من العلم بالقليل . وخصوصا ماكان له آنذاك شأن جليل . بمعنى أنه ينشد السمعة والصيت حتى لو اكتفى من العلم بالقشور دون اللباب . ويحسب السعى وراء ماهو أحسن تعباً ضائعا .

شتّان بين هذا المفهوم وبين مفهوم فاوست . الذى كان كلما ازداد علما شعر بأنه لم يحصّل سوى قطرة من بحر عميق الأغوار . وأن عليه أن يواصل البحث ليصل إلى الدّرر الغوالى . ويقترب من الحقائق ؛ فالطبيعة مابرحت أمامه غامضة مظلمة . تكتنفها الأسرار فى وضح النهار . انصرفت نفسُ فاجنر إلى لذّة واحدة هى الاطلاع

على مختلف الأسفار ، وأن يحشو رأسه بتحصيل ماسبقه إليه الأولون دون طمع فى تجديد . وهو بذلك راض سعيد ، فى حين تتنازع صدر فاوست رغبتان : إحداهما دنيوية ، تتشبث بالأرض ، وتحس بآلام الناس وآمالهم ، وتعمل على خلاصهم ، والأخرى ملائكية ، تريد أن تخترق الأجواء ، وتحلق فى السماء ، لتكتشف أسرار النعيم والشقاء ، فأنى له إذن بالقناعة والرضاء؟ «يعلم ما بين أيديهم وماخلفهم ولايحيطون بشىء من علمه إلا بما شاء» (٢ / ٢٥٤) .

أطلق فاوست لنفسه العنان ، وانطلق مع حليفه الشيطان ، ليريه دنيا الإنسان ، ومافيها من ضروب وألوان ، يقوده مفيستو إلى حانة أورباخ فى ليبزج ، ليعيش فى جو الطلبة والمرح ، وجو الشاربين والمخمورين . ثم يدلفان إلى ماسمى بمطبخ الساحرة ، حيث يحصل فاوست على شراب يعيد إليه صباه . ويظهر عليه أثر الشباب فى الحال ، فتثور فى نفسه الشهوات ، ويتوق إلى الملذات . يقف هناك أمام المرآة المسحورة فيرى فيها صورة غادة حسناء هى آية فى الجمال ، وهى صورة هيلينا التى لن ينالها إلا فى الجزء الثانى من المأساة .

جلس فاوست يلتقط الأنفاس فى الطريق ، وقد توارى عنه الرفيق ، وفجأة تمر أمامه مارجريت ذات الجمال الرقيق . ويحادثها فاوست فتتخلص منه وتمضى فى طريقها ، فيطلب من مفيستو أن يجمعه بها ، وهذا يحتج بطهرها وعفافها .

يهدده فاوست بفسخ الاتفاق ، إن لم يتم بينهما التلاق . ويهديه مفيستو إلى بيتها ، ويقوده إلى غرفتها ، فيلمس فيها فاوست البساطة والتنسيق ، وفى جوها الطهارة والإيمان العميق . وتردد فى مطلبه ، ولكن مفيستو يشجعه ، فيضع لها صندوقا به تحف وحلى ، جن جنونها به عند رؤيته . لكن أمها اشتمت فيه رائحة المال الحرام ، واستدعت القسيس لأخذ رأيه ، فصادره لحساب الكنيسة ؛ فهى «وحدها تستطيع أن تهضم المال الحرام» ــ وهو نقد يمارسه جوته تجاه الكنيسة .

يأمر فاوست شيطانه بأن يجهز لها حليا أخرى ، ويرتب لها اللقاء . ويتم له ما أراد حقا ، والتقى بمارجريت فى بيت جارتها مارتا . وهناك عرف عن ماجريت الكثير ؛ فهى التى ترعى البيت وترعى والدتها ، بعد وفاة شقيقتها الصغرى ، وبعد أن انتظم أخوها فى الجندية ؛ وأخذا يتبادلان أرق التعبيرات وبعض القبلات . ثم ينصرف الحبيب على أمل اللقاء القريب .

وفى مغارة بالغابة يحاسب فاوست نفسه ، كيف أنه انغمس فى الملذات ومازال يطلب منها المزيد . ويتم اللقاء الثانى بين فاوست ومعبودته . وبعد أن تختبره فى أمور الدين ، تعبر له عن منتهى حبها ، وعن كراهيتها لرفيقه الملعون . ثم يعطيها فاوست زجاجة بها سائل منوم لتضع لوالدتها قطرة أو قطرتين ، فتنام بعمق ، وبذلك يستطيع فاوست أن يتسلل إلى حجرة مارجريت . وفى تلك الليلة فقدت مارجريت شرفها ، وفقدت أمها التى نامت إلى الأبد من فرط المنوم . ولما سمع أخوها بالخبر حضر ليقطع الشك باليقين ، ووقعت

معركة بينه وبين فاوست ومفيستو ، فطعنه مفيستو وأرداه قتيلاً . وتجمع القوم وفيهم مارتا وأخته مارجريت ، فأخذ يصب بأنفاسه الأخيرة عليهما اللعنات : وصف مارتا بأنها قوادة دنسة ، وفضح أخته بأنها من العاهرات، ولم يهنأ لمارجريت بال ؛ فهى تعرف ما ينتظر أمثالها من مآل .

أما فاوست فيسحبه مفيستو إلى مايسمى بليلة فالبورج ، حيث تجتمع جماهير السحرة والشياطين من كل صوب وحدب فى احتفالهم السنوى، ومايتخلله من رقص وعبث وتمثيل .

ويهدف مفيستو من ذلك إلى أن يخفف عن صاحبه تأنيب الضمير ، أو ينسيه ماارتكب من الخطايا والآثام . وهذا المنظر ــ (ليلة فالبورج) ــ حشره جوته بالمسرحية حشرا ليشفى غليله ، وينتقد بعض معاصريه ؛ ويهزأ بهم على لسان الأبالسة والشياطين . لكنه أضر بالحبكة الفنية للمسرحية ؛ فهو بمثابة كابوس ثقيل فى مجرى الأحداث .

ثم يفيق فاوست من ليلة فالبورج بهرجها ومرجها ، ليعاود التفكير فى مصير من دنس عرضها ، وقتل بيده أهلها . ثم انشغل عنها وتركها ، لتلقى مصيرها ، بعد أن قتلت من اليأس والعار طفلها ، وسلمت للعدالة نفسها .

وهذا موضوع كثرت فيه المؤلفات آنذاك ، خصوصاً مسرحيات حركة العاصفة والاندفاع .

يهدد فاوست قائده اللعين بالويل والثبور وعظائم الأمور ، إن لم يساعده فى إطلاق سراحها . عند ذاك يضع مفيستو الخطة لإخراجها من السجن ؛ فيفقد السجان رشده ، ثم يدخل فاوست عليها ليحررها من أغلالها ، وينتظرهما مفيستو بالخيل المسحورة استعداداً للهروب بها .

وإذ هما فى طريقها إلى السجن يمران بفريق من الأشباح يعدون المشنقة . وأمام باب السجن يسمع فاوست صوت مارجريت وهى تغنى أغنية بلسان طفلها الذى أغرقته بيديها وهى فى حالة خبل وجنون ، تعتقد أن فاوست هو السجان ، جاء ليسوقها إلى المشنقة . ويناشدها فاوست أن تكف عن العتاب ليغادرا تلك الأعتاب ، لكنها ترفض الخروج معه ، برغم الإلحاح والرجاء . ويصيح إبليس قائلا : كتب لها الهلاك ؛ بينما أصوات السماء تردد : كتبت لها النجاة !

ثم يسدل الستار على الجزء الأول من المأساة . ويمسك مفيستو بتلابيب فاوست ؛ فمازال العقد قائماً بينهما .

وإذا كان الشيطان قد بذل جهدا جهيدا ليشعر فاوست بلذة الدنيا ومتعتها، فإن فاوست لم يطفىء نار عطشه . ومازال يطمع فى الكثير . وهذا هو موضوع الجزء الثانى .

وإذا كنا تعرضنا للجزء الأول بشىء من التفصيل فذلك لأنه

يعرض جذور المأساة كلها ؛ يعرض فاوست فى لحظة قنوط من العلم والإيمان ، مستسلما لهواجس الشيطان ، فماذا كانت النتيجة بعدُ ؟ نسى الله فأنساه نفسه ، تسبَّب فى تعاسة محبوبته ، وقضى عليها وعلى ولدها وأمها وأخيها ؛ فهل يطمع فى عفو أو غفران ؟

كان لابد للمأساة من تتمة ، يكفّر فيها فاوست عما ارتكب من ذنوب ، خصوصاً أنه فى منظر الغابة والمغارة يستنكر ماتردّى فيه ، ويطلب العزلة لمحاسبة النفس . لكن تلك النفس واقعة تحت تأثير الشيطان ولابد لها أن تخطىء ، بل تتطلع إلى المزيد ؛ وبمعنى آخر لاتزال «النفسان تتصارعان فى صدره ؛ إحداهما تتشبث بالعالم فى لذة الحب العارمة ، والأخرى ترتفع فى شوق لايشبع إلى نعيم الجدود الأعلين . كل شىء يدلّ على أن فاوست لايزال يتطلع إلى اللا محدود فيصدمه وجوده المحدود ... »[٨] .

كان لابد ــ إذن ــ من وضع فاوست موضع اختبارات أخرى ، بعد أن أخفق فيما فعل . ومن هنا وضع جوته الجزء الثانى ــ وهو عبارة عن أجزاء مفككة صبّ فيها شاعرنا خلاصة معرفته التى جمعها إبّان عمره المديد من أدب وفلسفة ورموز وأساطير ، على نحو جعل دُور المسرح تكتفى بعرض الجزء الأول فى كثير من الأحيان . فماذا نرى فى الجزء الثانى ؟[٩] .

يفيق فاوست من صدماته ليستأنف مغامراته . يريد أن يجوب العالم الكبير ، فيذهب مع مُسَمم أفكاره مفيستو ــ الذى لم يعد له سوى دور الخادم ــ إلى بلاط القيصر . وهناك ينجح مفيستو فى حل الضائقة المالية للبلاد ، ويشارك هو وفاوست فى المهرجانات والأعياد . وهى فرصة أخرى يعرض فيها جوته مناظر من وحى خرافات اليونان وأساطير القدماء .

ثم يطلب الإمبراطور من فاوست ــ بوصفه الساحر الجبار ــ أن يستحضر له شبح هيلينا وعشيقها باريس . وينجح فاوست ــ بمساعدة معلّمه ــ فى استحضار الشبحين من عالم الأموات ، وينتهى الأمر بانفجار رهيب يسقط فاوست من جرّائه مغشيًا عليه . ولكى يتم شفاؤه كان لابد له أن يقصد إلى أرض اليونان ؛ فيطير معه الشيطان ، ويرافقهما إنسىٌّ صغير ــ هو مونكلوس ــ من اختراع فاجنر . وهناك يبدأ فاوست فى البحث عن الجمال الأعلى ، فيبحث عن هيلينا ويخرجها من عالمها السفلى . ويعود بنا جوته إلى الذكريات التاريخية ، فيُرينا هيلينا وهى فى قصر اسبارطة ، ثم نراها تقتنع بمغادرة ذلك القصر لتذهب إلى أركاديا فى اليونان، ثم إلى قصر فاوست الذى أصبح أميرا للبلاد . ويلتقى مثالُ القوة بمثال الجمال ، أى فاوست وهيلينا ، ويتزوجان ويرزقان بمولود أسمياه أوريفوريون (ملك الشعر) . وعندما شبّ أوريفوريون وكبر ، أراد أن يساعد والديه فى الحرب الدائرة ، وتخيل أنه يستطيع الطيران ، فسقط من قمة الجبل تحت أقدام والديه . وبموته تختفى هيلينا أيضا ، مما يدل على أن ذلك المثل الذى سعى فاوست لتحقيقه لم يكن بمثل أعلى ؛ لأنه ليست له صفة الخلود والدوام ، بل صار أقرب إلى الأوهام ، عندما نرى أن هيلينا تترك خمارها بين ذراعى فاوست ، ثم يتحول الخمار إلى سحابة تحمل فاوست وتطير ، ويجتهد مفيستو فى اللحاق به .

نزل فاوست من سحابته ليفكر فى مغامرة من نوع جديد تُرضى فيه حبّ التملّك ، واكتشاف قيم خالدة ، والوصول إلى عمل منزّه عن الفناء والزوال . أراد أن يجفف مساحة من المستنقعات الملاصقة لشاطىء البحر ويعمّرها ويبسط عليها سلطانه . وكان له ما أراد ، بعد أن كلفه ذلك جهدا مضنيا ، بذله عن طيب خاطر ، لأنه أيقن أنه لادوام لما يجلبه الشيطان ، بل إن الدوام والسعادة تتوافران فيما يكسبه المرء بجهده وعرق جبينه. بنى فاوست الجسور ، وأقام البيوت والقصور ، واخضرت على يديه الأراضى البور ، وفاض الخير على رعاياه وعمّهم السرور .

وبرغم ذلك فمازال فاوست يخطط لتوسيع رقعة الأرض واستكمال مشروعه لإسعاد أكبر عدد ممكن من سكان المنطقة . لكن العمر لم يمهله أكثر من ذلك . أصبح شيخا هرما ، وأصابه العمى ، ثم مات قبل أن يحقق ماتمنى . مات قبل أن « يصل إلى لحظة الإشباع الدائم ، والتحقق الكامل الذى لايعرف شوقا جديدا ولارغبة جديدة »[١٠] .

وبموته يخسر الشيطان الرهان ، وتتنازع الملائكة ــ من أطهار وأشرار ــ حول روح فاوست ، ويفوز بها ملائكة الرحمة ، حيث نالت الغفران ؛ « فقد استحق (نتيجة سعيه الدائم) أن تمدّ العناية يدها فتجذبه إليها فى النهاية ، وتوحّد بين نفسيه المتنازعتين بالحب والحنان »[١١] .

ثم تستقبله أرواح القديسين والأبرار وهى تشدو بأعذب الألحان ، وتشاركهم مارجريت بعد أن تاب الله عليها وغفر لها .

هذه هى الخطوط العريضة لمأساة فاوست كما عرضها جوته . وقد اضطُررت كثيراً للاختصار مخافة التطويل .

* * *

والقصة حافلة بالحوار الممتع : فهناك الحوار بين الله والشيطان ، وبين فاوست والآخرين، أمثال فاجنر ومارجريت وهيلينا ، أو بينه وبين الشيطان ، ثم بين الشيطان وطالب العلم ، وهكذا . وعن ذلك الحوار يقول طه حسين : « فى هذا الحوار كنوز من النقد والفلسفة والأدب لاسبيل إلى تقويمها ولا إلى تحليلها ولا إلى الإحاطة بها، ولكنها كفيلة بأن تعطيك من جوته صورة رجل عظيم قد عَظُم حتى كانت عظمته أشبه شىْ بالتمرد ، ورقّ حتى كانت رقّته أشبه شىْ بدعة الملائكة »[١٢] .

نوّهنا فى البداية بأن مادة فاوست عاشت قرونا من الدهر فى وجدان الشعب عن طريق أدبائه وشعرائه ؛ فمنهم من عرض فاوست ساحراً ، ومنهم من صوّره عالما ، ومنهم من جمع فيه بين العلم والسحر ، «وآخرون رأوا فيه المتمرد الثائر (أمثال شعراء العصف والدفع : مالرمولر ، لينسى ، كلينجر) ، ثم وضعها جوته فى قالب

المأساة فجاءت تتويجا للموضوع ، وجمعت بين عناصر العروض السابقة ، بل غطّت على السابقين واللاحقين ، وسرت حمّى فاوست إلى معظم معاصرى جوته من الأدباء ، إلى درجة أن لودفيج تيك ـ وهو من رواد الرومانتيكية ـ وضع قصة عام ١٨٠١ بعنوان «فاوست المضاد» . وهناك كاتب رومانتيكى آخر ـ أدالبرت فون شاميسو ـ ترك فاوست (١٨٠٤) ينتحر ، لعله يصل إلى الحقيقة عن طريق الموت ، بعد أن خذلته الحياة . كما أن أخيم فون أرنيم ـ الرومانتيكى أيضا ـ له رواية تاريخية وطنية بعنوان «حراس التاج» (١٨١٧) ، يعرض فيها فاوست طبيبا ساحرا وسكّيرا ماكرا . وقارن كريستيان ديتريش جرابّى بين فاوست ودون جوان زير النساء فى «دون جوان وفاوست» (١٨٥٩) ، بل ميز دون جوان على فاوست،حيث ترك الأخير يستسلم للشيطان ، ويتبرأ من العلم والإيمان ، كما فعل بالقصة غيره من المعاصرين آنذاك ، أمثال زودين (١٧٩٧) وشينك (١٨٠٤) وفوجت (١٨٠٩) . بل إن بوشكين يعرض فاوست (١٨٣٦) دون تعطش إلى المعرفة أو ولع بالمغامرة ، مشيرا إلى الملل الذى وصل به إلى حد احتقار الدنيا والزهد فى ملذاتها .

ومن معاصرى جوته الذين عالجوا موضوع فاوست أيضا نذكر على سبيل المثال لا الحصر المؤلفين : كلنجمان (١٨١٥) ، فوص (١٨٢٣) ، هولتاى (١٨٣٢) ، بل وضعها بعضهم على شكل أوبرا ، كما فعل بيرنارد بالاشتراك مع شبور (١٨١٤) ، وربما فاوست أقرب إلى شخصية دون جوان .

ويعرضه الكاتب الإنجليزى سوين بطلا بين أمرائين (١٨٢٥) . ومن الكتاب مَن كتبَ الخلاص والغفران لكل من فاوست ومفيستو معا ، مثل هوفان (١٨٣٣) . وفى فرنسا يرجع الفضل فى انتشار القصة إلى ترويج مدام دى ستال لأعمال جوته عموما وفاوست خصوصا . وعرض لها من الفرنسيين بيرود وميرل عام ١٨٢٨ بعد أن وضع بيكينى لها الموسيقى . ثم كتب ليجويللون مسرحية بعنوان «مفيستوفوليس» (١٨٣٢) ، وتبعتها أوبرا هيكتور برليوز بعنوان «لعنة فاوست» (١٨٤٦) .

ومن أهم المؤلفات الفرنسية عن فاوست تلك الأوبرا التى وضعها جونود بعنوان «فاوست ومارجريت» (١٨٥٩) ثم بول ڤاليرى فى «فاوستى» .

وفى إيطاليا ركز أريجو بواتو فى أوبرا «مفيستوفيل» (١٨٦٨) على الناحية الشيطانية دون الشعرية .

وإذا عدنا إلى ألمانيا نجد الشاعر نيكولاوس ليناو يكتب عن فاوست (١٨٣٦) قصيدة درامية طويلة ، يعرضه فيها كافرا بالله وبالطبيعة ، على عكس شتولبى فى قصيدته الدرامية (١٨٥٨ ـ ١٨٦٩) التى يمر فيها فاوست بمراحل توعية خلقية مختلفة ليفوز بالغفران فى النهاية . ولم يفت هينريش هاينى ، بموقفه المعادى لجوته ، أن يكتب عن فاوست ، فوضع قطعة للباليه بعنوان «الدكتور فاوست» (١٨٥١) ، عرض فيها الشيطان على أنه أنثى : (مفيستوفيلا) . ومن باب السخرية من سيل الرموز والطلاسم والأساطير الذى حشره جوته فى الجزء الثانى،وضع فريدريش تيودور فيشر«الجزء الثالث لقصة فاوست» (١٨٦٢) . إلا أن كل هذه الأعمال المذكورة هبطت بمستوى المأساة ، بل أدخلت عليها بعض عناصر الملهاة[١٣] .

ويمضى موكب فاوست بين المهلّلين له من رجال الأدب والساخرين منه ، والمتحمسين لفكرة معينة فيه ، والرافضين لأخرى ـ «إلى أن يتحول أيام توحيد ألمانيا وتأسيس الرايخ (١٨٧١ ـ ١٩١٨) إلى أسطورة قومية أو إلى نوع من الإنجيل للأمة الألمانية» ـ على حدّ تعبير الناقد شفيرتى . رأوا فيه آنذاك إحياء لشخصية زيجفريد بطل النيبلونجن ، وامتدح هينريش دونتسر فيه الفكر الألمانى وجبروته ، والبحث الألمانى وتطلعاته (وكأن صفات فاوست ترجع إلى أصله الألمانى) . وتشعبت المفاهيم حول فاوست ، فمنها السياسى ومنها الدينى[١٤] .

وفى منتصف هذا القرن طلع علينا الروائى الألمانى الكبير توماس مان برواية ضخمة بعنوان «دكتور فاوستوس» (١٩٤٧) . وليست الرواية عن فاوست بل عن خليفة له يُدعى أدريان ليفركون . وكما سنرى استند توماس مان فى عرض الموضوع على ماجاء بالكتاب الشعبى (١٥٨٧) ، وعلى بعض الوقائع من حياة نيتشه فيلسوف العصر .

تغطى الرواية الفترة بين ١٨٨٥ و ١٩٤٥ فى ألمانيا ، وهى فترة رأى فيها توماس مان المجتمع الألمانى مريضا هزيلا ، فترة خسرت فيها ألمانيا حربين عالميتين . ويشبّه توماس مان ما حدث فى ألمانيا بما حدث لبطل الرواية الموسيقار أدريان ليفركون ، إذ جرّه الشيطان إلى طريق الهلاك والانحدار كما جرّ الحكامُ ألمانيا إلى الويلات والدمار . ويرى موللر زايدل[١٥] أن هناك وجه تشابه بين أدريان وبين مؤسسى الجمهورية الثالثة فى ألمانيا (النازيين) . ويتمثل وجه الشبه فى إعجابهم بالقوى الخارقة كما أعجب بها أدريان . ولنوجز الرواية فى بعض السطور :

اختلق توماس مان راوياً للقصة اسمه الدكتور سيرينوس تسايتبلوم ، ليحكى قصة زميله الموسيقار أدريان ليفركون ، فقد نشآ سوياً فى كايزر أشرن بالقرب من مدينة هالّى ، والتحقا هناك بالمدرسة . كان أدريان تلميذاً نجيبا ، يتفوق فى المدرسة دون أى جهد يبذله . ثم تعرف أدريان على دنيا الموسيقى ، حيث كان عمه يتاجر فى الآلات الموسيقية . وتخصص فى المقامات الموسيقية وتوافق الأنغام ، ثم درس اللاهوت بجامعة هالّى . وذات مرة زار هو وصديقه تسايتبلوم بيتاً للدعارة ، إلا أن تلك الزيارة كانت بمثابة التحول الكبير فى نفس أدريان ، فقد جذبت انتباهه هناك فتاة أسماها هيتريا إزميرالدا ، فصارت مصدر إلهامه الموسيقى . سافر أدريان وراءها إلى بريسبورج ، وهناك حذرته هيتريا من خطورة الاختلاط بها أو لمس جسدها ، لكن أدريان لم يعبأ بتحذيرها ، فالتقط منها مرضاً حارَ فى علاجه الأطباء،ومنهم من مات به .

قضى أدريان معظم وقته فى وضع الألحان ، فلم يكن يحبّذ الاختلاط بالآخرين ، اللهم إلا مع صفوة مختارة منهم ، مثل الشاعر روديجر شيلدكناب ، وهو شاب مرح برغم إفلاسه ، ارتاح أدريان لمرحه ومزاحه . ومن مدينة هاللى انتقل أدريان إلى ميونخ ، وتعرف هناك على عازف الكمان شفيرتفيجر ، وهو شاب وسيم مولع بالغرام والمغازلة ، أراد أن يعمق صداقته مع أدريان ، لكن أدريان لايعرف حرارة العواطف ولا دفء المشاعر .

وفى رحلة إلى إيطاليا فوجىء أدريان بالشيطان ماثلاً أمامه ، وأخذ يتقمّص أشكالا مختلفة ، ثم دخل معه فى حوار طويل ، علم أدريان فى أثنائه أن مآله إلى النار ، وأن مرضه الخبيث امتد بجذوره إلى المخ .

ولما كان أدريان ذا موهبة فذّة،ولن يمهله المرض لتحقيق الأمل والغرض ، فقد عقد مع الشيطان اتفاقاً . رضى أدريان أن تكون له عبقرية شيطانية لقاء أن يهجر كل أنواع الحب ويزهده ، ثم يُصاب بالشلل ويفوز الشيطان بروحه . فضّل هذه الحالة على أن يكتفى بضحالة الفكر وعقم المقلّدين . وأخبره الشيطان بأن أمامه من العمر ٢٤ عاما ، وعليه أن يواصل العمل فى دأب وبلا هوادة .

واستغل أدريان مواهبه الخارقة حقًّا ، وركّز على الإنتاج الموسيقى ، فوضع أعمالا كثيرة . وأخذ اليأس يستولى عليه تارة ثم يعود إلى النشاط تارة أخرى ، وتعاوده الآلام ، لكنها تهون فى سبيل تحقيق الأحلام . ومن بين مؤلفاته الموسيقية عدد من الموشحات الدينية ، وأهمها «شكوى الدكتور فاوست ونواحه» ـ مما يذكرنا بعنوان الرواية .

وانتقلت عدوى مرضه إلى ابن اخته نيبوموك ـ وهو طفل فى الخامسة من عمره ـ فأصيب بالتهاب سحائى فى غشاء المخ،وراح ضحيته ـ الأمر الذى هزّ كيان أدريان . وفى آخر موشحة يؤلفها أدريان ، نراه يضع فى نهايتها صدى الضحك الرهيب لأهل النار . ثم يطلب من تسايتبلوم أن يحضر معه كلّ المعارف ليعزفها أمامهم . لكن أغلب الضيوف ارتاعوا من هول ماسمعوا . وأخذ أدريان يحكى بكل صراحة عن حياته ، وأنه كان دائما يتطلع إلى الشيطان منذ صباه ، إلى أن تم بينهما الاتفاق الذى باع فيه روحه للشيطان . ثم ابتدأ فى عزف مقطوعته ، لكنه انهار وأصيب بصدمة شلل عصبيّة .

ولما أفاق منها اتضح أنه فقد عقله ، فجاءت أمه وأعادته إلى مسقط رأسه . وبعد سنوات من العذاب خلّصه الموت من وجوده الجسمانى أيضا . وتنتهى الرواية بالكلمات :

«فليرحم الله روحكما البائسة ، ياصديقى وياوطنى» ـ وكأنه يقول :

«وماظلمهم الله ولكن كانوا أنفسهم يظلمون ، فأصابهم سيئات ماعملوا وحاق بهم ما كانوا به يستهزئون» (١٦ / ٢٤) .

وإذا عدنا بالذاكرة إلى فاوست عند جوته وجدنا أنه كان أكثر إيمانا بالله ، استسلم للشيطان فترة كان فيها يائسا من سعيه وراء المعرفة ، لكن الشيطان لم يستطع أن ينتشله من الهاوية التى تردّى فيها ، ولم ينقذه إلا توبتُه إلى الله بعمل الخير . أما فى رواية توماس مان فليس للكون ذلك الإطار الإلهى ، بل إنه يبدو كأنه هاوية مظلمة سحيقة ، أو كأنه صورة للجحيم . لم يعقد أدريان الاتفاق مع الشيطان بوصفه مجرد وسيلة مساعدة لتحقيق غاية ، بل لأن الشيطان هو الواهب الحقيقى لقوى الخلق والإبداع الفنى ، المتمثل كله فى دنيا الموسيقى .

ولسنا هنا فى مجال المقارنة بين جوته وتوماس مان فى عرضهما لموضوع فاوست ، ومع ذلك فلابد من أن نشير إلى أنهما يشتركان فى بعض النقاط :

١ ـ كلاهما يعرّض بطله لإغراء الشيطان وبتركه يوقّع معه اتفاقا . وإذا كان فاوست يلجأ إليه بوصفه الوسيلة التى تبرر الغاية ، فإن أدريان يلجأ إليه بوصفه الغاية والهدف الأسمى .

٢ ـ يمس المؤلفان موضوع العدالة الإلهية ، وإن كان الموضوع أكثر وضوحا عند جوته .

٣ ـ وضع كل منهما نقيضاً لبطله ، فعند جوته نجد فاوست عالماً طامحا ، بينما فاجنر عالم قانع . وعند توماس مان نجد أدريان فنّانا قديرا ، تحوط به سحب الغيوم والغموض منذ صباه ، بينما نرى تسايتبلوم إنسانا عاديًّا ، يعرف الحب ويربط بين الدين والعلم .

لم يبق لنا بعد هذه الجولة السريعة مع قصة فاوست وكيف تناولها المؤلفون فى الأجيال المختلفة إلا أن نذكر أن مأساة فاوست التى وضعها جوته نقلت إلى العربية فى أكثر من ترجمة : نقلها إسماعيل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد عبد الحليم كرارة (بالشعر) ونقل مصطفى ماهر «نواة فاوست» ، ومحمد بدر الدين خليل ، وجزءا بعنوان «مفيستو» ، وعبد الرحمن صدقى «مناجاة فاوست» ثم منظراً فى حديقة مارتا .

وتناول الكتّاب القصة بالتعليق والتحليل فى مقدمات هذه الأعمال المذكورة ،وفى مقالات منفردة ، نذكر منها : مقال عبد الغفار مكاوى بعنوان «خواطر عن فاوست» ، ومقال عز الدين إسماعيل بعنوان «عاشق الحكمة حكيم العشق»[١٦] .

بل لم يقتصر الأمر على الترجمة أو التحليل ، فقد وضع شيخ الكتاب العرب توفيق الحكيم قطعة قصيرة بعنوان «عهد الشيطان»[١٧] . ووضع الكاتب المسرحى على أحمد باكثير مسرحية فى أربعة فصول ، أسماها «فاوست الجديد»[١٨] .

أما توفيق الحكيم فقد صدرت له عام ١٩٣٨ خواطر نثرية وضعها فى كتاب بعنوان «عهد الشيطان» ـ نسبة إلى القطعة الأولى منها،وهى لا تعدو العشرين صفحة ـ وضع لها «تصديرا» يخاطب فيه شيطان الفن الذى أخذ من الكاتب كل شئ : صحته وشبابه ، يقظته ونومه . ثم يبدأ «عهد الشيطان» فيروى فيه عما حدث له فى

منتصف ليلة من ليالى الشتاء ، حيث كان جالساً إلى مكتبه يقرأ قصة فاوست . وكان قد وصل إلى الصفحات التى يجلس فيها فاوست بين كتبه ، وهو قانط من العلم وراغب عن الحياة ؛ فلقد أعطى العلم كل حياته دون أن يتمتع من الدنيا بشئ . «لم يملأ قلبه بشئ وإنما ملأ رأسه بكلام كثير سوف يأكله الدود مع الجمجمة» . وفى هذه اللحظة من القنوط يظهر الشيطان لفاوست، ويتحاوران، ثم يكتبان عهداً يعيد فيه الشيطان الشباب إلى فاوست ، لقاء أن يكسب الشيطان روحه . وكان له ما أراد ، فأصبح فتى فى العشرين من العمر .

وهنا توقف الحكيم عن القراءة، وطرح الكتاب، وهام فى وادى التأملات ، وصرخ منادياً الشيطان وسط ظلمة الليل البهيم ، ولكن لم يبرز الشيطان إليه بالطبع .

وراح فى النوم ، وإذ به يتخيل أن مفيستو يلبّى النداء ، فطلب منه الحكيم أن يمنحه حبّ المعرفة . أراد أن تكون له نفس فاوست أو نفس جوته ، لقاء أن يضحى بالشباب . ثم انصرف الشيطان موافقا ، دون حاجة إلى تدوين الاتفاق .

ومضى على تلك الليلة ثلاثة عشر عاما ، التهم فيها الحكيم الكتب التهاما ، وأحاط بمختلف العلوم والفنون علما . وملأت عليه المعرفة حياته ، إلى أن نبّهته خادم عجوز إلى صحته بعد أن شحب لونه ، وتجعدت أسارير وجهه ، وتقوس ظهره وانحنى ، وضاع الشباب .

وفى مسرحية «فاوست الجديد» يعرض على أحمد باكثير القصة فى أربعة فصول ، مستخدما الأسماء نفسها فى مسرحية جوته ، بعد الحذف والتغيير والإضافة : جعل فاجنر خادماً لفاوست ومعه الخادمة أولجا ، وأضاف مكانه شخصية بارسيلز، عالم الكيمياء فى العصور الوسطى . وكان لهما زميل ثالث فى الدراسة هو «فالديز» الذى مات بالسرطان . وقد أراد فاوست وبارسيلز اكتشاف علاج لذلك المرض . ثم اشتركا معا فى اختراع آلة لتزوير العملة ، إلا أن بارسيلز نبذ المعرفة، لأنه وجد فى الحياة متعاً أهم ، بينما واصل فاوست حياة العلم والبحث .

ثم أحب كلٌّ منهما : صاحب بارسيلز إيمى إلى أن نال منها ما أراد . وأخذ يلعب بها ويقضى معها الليالى الحمراء فى فندق العرائس فوق الجبل .

أما فاوست فأحب مرجريت . وكان صادقاً فى حبه . أعطى لعمّها المســــال الذى أرضاه ليتمكن من زواجها ، إلا أنها رفضت الزواج منه عندما صارحها بأنه زيّف النقود ، وهجرته ودخلت الدير .

ازداد يأس فاوست وقنوطه ، فلم يظفر من العلم بطائل . ويريد أن ينتقل بالانتحار من وجوده السخيف إلى وجود أفضل .

ينتهز الشيطان الفرصة ويدخل على فاوست فى صورة بارسيلز أولاً ، ثم يكشف له عن شخصيّته ، ويعرض عليه خدماته ، ليخلّصه من الأسباب التى تدعوه إلى الانتحار ؛ وأولها أن يأتيه بمرجريت . ويأتيه بها حقًّا وهى فى ثياب راهبة ، ثم يصرفها حتى يوقع فاوست الاتفاق ، وبمقتضاه يحصل الشيطان على فاوست إذا حقق له أمانيه وهى : المعرفة الشاملة ، والصحة والقوة والشباب والغنى والشهرة والحب العارم مع مرجريت وغيرها من حسان الدنيا .

ثم يبدأ الشيطان بعد التوقيع فى عمله ، فيستأجر غانية اسمها جيرترود ويُلبسها ثياب راهبة ، تظهر وهى ترقص رقصات مثيرة ، وتتجرد من ثيابها قطعة بعد قطعة ، ثم تعيش معه فى قصره دون عقد قران . بل تبدأ تخونه مع بارسيلز . وينجح الشيطان فى إغراء فاوست بأن يخون بارسيلز مع صديقته «إيمى» ، إلا أن ضمير فاوست يستيقظ فيؤنبها ويتأفف منها ، فتتوب وتصبح راهبة هى الأخرى .

ثم نرى فاوست وقد كادت بحوثه تنجح فى تحويل الصحارى إلى رياض غناء . ويطلب من بارسيلز مساعدته فى الكيمياء ، إلا أن بارسيلز يشترط أن يحصل عن طريق فاوست على عقد مع الشيطان . ويرفض الشيطان ، لأن بارسيلز وأمثاله فى قبضته .

ويبدأ عتابٌ بين فاوست والشيطان ، أخذ هذا يعدّد فيه أفضاله على فاوست ، فقد أعاده إلى سنّ العشرين . ومتّعه بألوان النساء من مختلف بلاد العالم . وأحضر له الخمر من قبر فرعون فى جوف الهرم ، وأتاه بالفواكه فى غير موسمها . وطاف به بلاد العالم ، وأراه أن الأرض كروية ، وأخذه إلى كهنة وادى النيل وإلى حكماء الهند والصين وفلاسفة الإغريق . لكن فاوست يرى أن ذلك كله لم يزده بالحقيقة علما بل زاده بها جهلا ، ولم يحقق مشروعه فى تعمير الصحارى بعد .

أخذ الشيطان يُلهيه فعرض عليه هيلين أجمل الجميلات التى قامت من أجلها حرب طرواده ، لكن فاوست يعقد العزم على عدم النظر إليها وهى ترقص وتخلع ملابسها . وانطرح فاوست أرضا وأغمى عليه ، ولم ينظر إلى الفتنة . ثم أفاق بعد ذلك وقال إنه رأى نور الله .

ثم يتعاون بارسيلز مع الشيطان على إغراء فاوست بالملذات والنساء . عرضا عليه إلهات الجمال أمثال فينوس وأفروديت وسميراميس وكليوباترا وغيرهن . ووسط هذا الموكب تظهر مارجريت الحقيقة فيسقيها فاوست مخدّرا وينتهك عرضا انتقاماً منها . وهو لا يدرى أنها جاءت من الدير لتنقذه من براثن الشيطان . وبعد أن غرر بها يكتشف الحقيقة ، فهى مازالت بِكراً . ويتضح له أن الشيطان خدعه فيها مرّتين .

فى الوقت نفسه يشعر الشيطان بغضب فاوست . فينتهز حقد بارسيلز على فاوست . ويوغر صدره بالتخلص من فاوست ليحصل على المال كله لنفسه . وذلك بعد أن يحكم فاوست الدولتين (الغرب والشرق)، ويدعو الناس إلى عبادته من دون الله . وبذلك يفوز الشيطان .

غير أن فاوست كان قد تغيّر ، وندم على فعلته مع مارجريت ، خصوصا وقد أصابتها الحمى ، وحاول الجميع إسعافها . أخذ فاوست يلقى بأبحاثه فى النيران ليقطع صلته بالشيطان ويمحو آثاره إرضاءً لمرجريت. عند ذاك تموت وهى راضية ؛ لأنها سوف ترى فاوست فى الآخرة بعد أن تاب الله عليه .

ويشعر فاوست بالنهاية فيوصى بالقصر لخادمه فاجنر وخادمته أولجا بعد أن يتزوجا . ولما علم بارسيلز بأن فاوست أحرق البحوث حتى لاتقع فى يد أحد يستذلّ بها البشرية ، يطعنه ويهرب إلى الشيطان طالباً المكافأة . فيؤنبه الشيطان ، لأنه إنما قتل الرجل الذى كان أمله الوحيد . يلقى بارسيلز بنفسه من فوق القصر ، ويذهب الشيطان ليستولى على روح فاوست . مغرياً إيّاه بحياة الجحيم وما فيها من كفاح للخلاص . لكن أصوات الملائكة تطرد الشيطان،وترفع روح فاوست إلى بارئها وسط أنغام الموسيقى والألحان .

بهذين العملين لكل من توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير أردنا أن نشير إلى أن أسطورة فاوست أو قصة الإنسان الذى باع نفسه للشيطان «ليست غريبة على المجتمع المصرى» – على حد تعبير أحمد شمس الدين الحجاجى[19] ، «فقد تناولها أيضا كل من محمد فريد أبو حديد فى مسرحية «عبد الشيطان» . وتأثر بها توفيق الحكيم فى مسرحيته «سليمان الحكيم» تأثرا واضحا ، وظهر تأثيرها لدى كل من محمود تيمور فى مسرحيته «أشطر من إبليس» ، وعلى أحمد باكثير فى مسرحية «هاروت وماروت» ، وفتحى رضوان فى مسرحية «دموع إبليس» . وكما لم تخرج المسرحيات الأوربية عن فاوست عن الإطار المسيحى ، فإن هذه المسرحيات العربية وضعت فى الإطار الإسلامى ، «حيث التزم هؤلاء المؤلفون جميعا بالموقف الإسلامى فى رؤيته لعلاقة الله بالشيطان . وفى أن الشيطان لم تعد له صلة مباشرة بالله منذ طُرد إبليس من رحمة الله . وحتى لا نشق على القارئ كثيرا باستعراض شخصية الشيطان وعلاقته بالإنسان فى كل تلك الأعمال العربية ، فإننا نشير إلى التحليل الدقيق لكل هذه الجوانب وغيرها فى كتاب أحمد شمس الدين الحجاجى[20] ، حيث أفاض فى مقارناتها ، مبيّنا مدى تأثرها بمسرحية فاوست عند جوته .

وبذلك نصل إلى نهاية هذه الجولة السريعة مع موضوع فاوست وطريقة عرضه فى دنيا الأدب . ولم يتسع بالطبع هذا المقال لكل ما يمكن أن يقال ، بل مرّ على بعض النقاط برغم أن كلا منها جدير بالدراسة والاهتمام . فالموضوع يمثل النزعات الإنسانية ، من رضى وطمع أو قناعة وجشع ، ويعرض ما يخامر البشر فى لحظة يأس أو قنوط من المعرفة الإلهية ، برغم أننا أمرنا ألّا نقنط من رحمة الله . وأن نرضى بما قسمه لنا . ولكننا بشر ، والإنسان خطّاء . نستسلم لهواجس الشيطان فنضل . ثم تردنا قوة الإيمان فنهتدى . وبين هذين القطبين نتأرجح . «وماكنا لنهتدى لولا أن هدانا الله» .



الهوامش :

(١) عباس محمود العقاد : المجموعة الكاملة لمؤلفاته . المجلد ١٩ فصل «تذكار جيتى» ص ١١٥ (دار الكتاب اللبنانى . بيروت ١٩٨١) .
(٢) طه حسين فى مقدمته لترجمة فاوست لمحمد عوض محمد عام ١٩٣٠ . الطبعة الخامسة عام ١٩٧١ م ص ٩ وما بعدها .
(٣) العقاد ص ٦٥ .
(٤) راجع : (أ) العقاد من ص ٦٤ . (ب) محمد عبد الحليم كرارة فى ترجمته لمأساة فاوست ـ الإسكندرية ١٩٥٩ م . (جـ) محمد عوض محمد فى ترجمته لفاوست الطبعة الخامسة ـ القاهرة ١٩٧١ م (وبها مقدمة طه حسين وملخص للجزء الثانى من المأساة) .
(٥) العقاد ص ٦٤ .
(٦) طه حسين ص ١٣ .
(٧) محمد عوض محمد ص ٦١ .
(٨) عبد الغفار مكاوى : خواطر عن فاوست . فى كتابه بعنوان البلد البعيد ، دار الكاتب العربى ـ القاهرة ١٩٦٨ ص ٦٣ .
(٩) نستند فى عرض موجز الجزء الثانى على ملخص محمد عوض محمد الملحق بمقدمته لترجمة فاوست ، وعلى النص الألمانى .
(١٠) عبد الغفار مكاوى ص ٦٥ .
(١١) المرجع السابق ص ٦٤ .
(١٢) طه حسين فى مقدمته لترجمة فاوست محمد عوض محمد . ص ٢٦ .
(١٣) راجع عز الدين إسماعيل : عاشق الحكمة حكيم العشق ـ مقال بمجلة «فصول» المجلد الثانى . العدد الأول ـ القاهرة أكتوبر ١٩٨١ (٣٩ ـ ٤٢) .
(١٤) قارن : (أ) ألفريد روزينبرج فى «خرافة القرن العشرين» (١٩٣٠) . (ب) فيلهلم بوم : «فاوست اللافاوستى» (١٩٣٣) .
(١٥) فالترموللر ـ زايدل فى محاضراته عن قصة فاوست بجامعة ميونخ فى الفصل الدراسى الشتوى عام ١٩٦٦ .
(١٦) راجع ملحوظة رقم ٨ ورقم ١٣ .
(١٧) توفيق الحكيم : عهد الشيطان ـ القاهرة ١٩٣٨ م .
(١٨) على أحمد باكثير : فاوست الجديد ـ مسرحية فى ٤ فصول القاهرة ١٩٧٤ م .
(١٩) أحمد شمس الدين الحجاجى : الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر (١٩٣٣ ـ ١٩٧٠) ، الكتاب الأول ، دار الثقافة للطباعة والنشر . القاهرة ١٩٧٥ ص ٢٢٤ وما يليها .
(٢٠) فى المرجع السابق تحليل لصورة الشيطان فى المسرح المعاصر (من ص ٢٢٥ حتى ٢٨١) .

مصطفى ماهر

فاوست
في الأدب العربي المعاصر

تمهيد :

في محاضرة ألقيتها في عام ١٩٧٩ ، بمناسبة الذكرى السادسة لوفاة عميد الأدب العربي ، الدكتور طه حسين ، في كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، بعنوان «بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألماني»[1]، تحدثت عن اعتماد طه حسين في تقديمة الأدب الألماني إلى القارئ العربي على أديبين عظيمين ، اقتصر اهتمامه عليهما اقتصارا يوشك أن يكون كاملا : يوهان فولفجنج فون جوته ، وفرانتس كافكا ، وذهبت إلى أن هذا التركيز ينطق بفكر صائب ، لأن جوته يمثل نخبة من الاتجاهات الأدبية الألمانية المهمة من «الروكوكو» إلى «العاصفة والاندفاع» إلى «الكلاسيكية» و «الرومانتيكية»[2] ، وبهذا فإن التعريف به كان يعني فتح الباب على مصراعيه أمام الأدب الألماني في عصر من عصوره الرائعة ، ولأن كافكا يمثل مجموعة كاملة من المقومات الأساسية التي يقوم عليها الأدب الألماني الحديث[3] .

وإذا كان اتصال الثقافة العربية بالثقافة الفرنسية قد بدأ في القرن التاسع عشر ، ووجد له في رفاعة الطهطاوي وتلاميذه نقلة «ويين بالمعنى الواسع للنقل[4] ، فإن اتصال الثقافة العربية بالثقافة الألمانية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ، ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا لدمشق ١٨٩٨ ، ثم قبيل الحرب العالمية الأولى[5] . كذلك نلاحظ أن تأثير الثقافة الألمانية ، إذا أخذنا الترجمة دليلاً عليه ، يقل في حجمه عن تأثير ثقافات أوروبية أخرى مثل الثقافة الفرنسية والإنجليزية . ويرجع ذلك إلى أسباب سياسية في المقام الأول ، ارتبطت بها أسباب أخرى ، منها تأخر تعليم اللغة الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينيات . إلا أن التأخر الزمني ، والتواضع الكمّي، لايعنيان بالضرورة ضعف التأثير ، فقد أوتي الأدب الألماني في شخص جوته وأعماله رسولاً لايبارى في دعوة التواصل بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية . فلم يقف حرصه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد الدراسة المتأنية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب لهذه الثقافة واغتراف من مناهلها . فليس من الغريب أن يحس حملةُ الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه القرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير المستمر .

جوته بين العرب :

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربية هى تلك الترجمة التى نشرها أحمد رياض فى القاهرة عام ١٩١٩ **لآلام فرتر**[٦] ، فى إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت فى الأدب العربى فى مصر آنذاك ، وفى ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة **مجنون ليلى** وقصة **قيس ولبنى** ، عرفت طريقها إذ ذاك إلى التجديد . وما مرت سنوات خمس حتى كان أحمد حسن الزيات قد أتم ترجمته الشهيرة لهذه الرواية ، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين ، فلاقت نجاحاً كبيراً ، وما تزال هذه الترجمة تصدر إلى يومنا هذا فى طبعات مجددة . وأصدر عمر عبد العزيز أمين ، صاحب القلم المعروف فى روايات الجيب ، صياغة مبسطة لها ، تكرر طبعها هى الأخرى ، وكانت آخر طبعة رأيتها منها هى طبعة ١٩٦١ . ويمكن القول إن رواية **آلام فرتر** أحدثت أثراً كبيراً فى العالم الثقافى العربى ، وأن المترجمين لا يكفون عن إعادة ترجمتها ، ناهيك عن تأثر الأدباء والشعراء الخلاّقين بها .

ومن الممكن القول إن محمد عوض محمد هو أول من رجع فى ترجماته إلى النص الألمانى على نحو ما ، على عكس سابقيه الذين استخدموا لغاتٍ أخرى مثل الإنجليزية أو الفرنسية . أخرج محمد عوض محمد فى عام ١٩٣٣ ترجمة نثرية لهرمن ودوروتيا بمقدمة كتبها طه حسين[٧] ، ونفدت الطبعة الأولى ، فصدرت طبعة ثانية فى عام ١٩٤٩ . ثم نشر محمد عوض محمد فى أثناء الحرب العالمية الثانية ترجمته للجزء الأول من «**فاوست**» بمقدمة لطه حسين . وسرعان ما دخلت هذه «القصة» فى دائرة الاهتمام على مستويات مختلفة ؛ فظهرت لها صياغة روائية فى روايات الجيب، منها تلك التى صنعها إسماعيل كامل ، ثم فى عالم المسرح والسينما، حيث قدم يوسف وهبى مسرحية «**الشيطان**» ، ثم فيلم «**سفير جهنم**» . وظهر أخيراً فيلم «**المرأة التى غلبت الشيطان**» ، ومسرحية «**عبود عبده عبود**» تمثيل أمين الهنيدى . واهتم المترجم الشاعر عبد الحليم كرارة بهذا العمل المسرحى الكبير، فترجمه «شعراً» على النمط الشعرى القديم فى عام ١٩٥٩ ، ولم يكتف بترجمة الجزء الأول من المسرحية ، بل عكف على ترجمة الجزء الثانى شعراً أيضاً ، وبذل فى ذلك جهداً يفوق المألوف . ولعبد الحليم كرارة ترجمة لإيفيجينيا ، ليست هى الوحيدة؛ فهناك ترجمة أخرى لها أصدرها محمود إبراهيم الدسوقى ، ومعها ترجمة لاجمونت فى مجلد واحد ١٩٤٦ . أما ترجمة «**الديوان الشرقى للمؤلف الغربى**» فقد اضطلع بها عبد الرحمن بدوى ، الذى يعتبر بغير شك علماً من الأعلام الثقافية البارزة فى مجالات كثيرة منها مجال الترجمة من الألمانية إلى العربية . أصدر عبد الرحمن بدوى ترجمته للديوان فى عام ١٩٤٤، ثم أصدر طبعة مزيدة مستكملة ممتازة فى عام ١٩٦٣ . ومن أعمال جوته أصدر بدوى أيضا ترجمة «**التبادلات المزدوجة**» بعنوان «**الأنساب المختارة**» فى عام ١٩٤٥ . وهناك ترجمة ممتازة لمسرحية «**توركواتو تاسو**» أصدرها الأستاذ الأديب الشاعر الدكتور عبد الغفار مكاوى فى عام ١٩٦٧ ، وله أيضا ترجمة لقصتين من قصص جوته «الأقصوصة» ، و «الحكاية» ومختارات من «**الديوان الشرقى**» . وقد بدأ مصطفى ماهر فى عام ١٩٦٦ مشروعا طموحا لترجمة أعمال جوته المسرحية ، أتم فى إطاره : «**نزوة العاشق**» و «**الشركاء**» و «**أورفاوست**» و «**جوتس فون برليشينجن**» و «**وكلافيجو**» و «**شتيلا**»[٨] . كذلك يصح أن نشير فى هذا المقام إلى ترجمة الشاعر عبد الرحمن صدقى لبعض قصائد من أعمال جوته[٩] .

وهناك دراسات مختلفة بالعربية تدور حول جوته ، قد لا تكون كثيرة، ولكنها تبين الاهتمام بالأديب الألمانى الكبير ، وتبين فى الوقت نفسه المواقف المتباينة التى وقفها مستقبلو[١٠] جوته . هناك دراسات طه حسين التى قدم بها لآلام فرتر وهرمن ودورتيه وفاوست ، وهناك دراسته التى أحيى بها ذكرى مرور قرنين على مولد جوته . وقد احتفل عباس محمود العقاد أيضا بهذه المناسبة وأخرج كتابه الصغير «**عبقرية جيتى**» . وهناك كتابات متفرقة لكثير من الكتاب مثل توفيق الحكيم وعلى أدهم وحسن محمود . وهناك مقالتان بقلم الدكتور محمد عوض محمد عن فاوست ، وكُتَيِّب بعنوان «**جوته والإسلام**» بقلم عبد الرحمن صدقى ، وكُتَيِّب بالعنوان نفسه بقلم عبد العزيز بن شنهو[١١] ، ومقال بالعنوان نفسه بقلم دكتور مصطفى ماهر . ولعل أهم الدراسات المتخصصة التى كتبت عن جوته هى التى صدرت كمقدمات لترجمة هذا الكتاب أو ذاك من كتبه : دراسات الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ودراسات الدكتور عبد الغفار مكاوى ، ودراسات الدكتور مصطفى ماهر . ولابد أن نضيف إلى هذه المختارات البيليوجرافية رسائل الماجستير والدكتوراه التى كتبها الدارسون العرب ، أو التى يعكفون على كتابتها حاليا ، وكذلك الدراسات المقارنة التى كتبها الدكتور عز الدين إسماعيل[١٢] ، والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجى[١٣] ، وغيرهما .

المواقف

دخل أدب جوته ، إذن ، إلى دائرة الثقافة العربية الإسلامية ، واستقبله المستقبلون بوجهات نظر متباينة ، كانت لها آثارها على اختيار المترجمين للأعمال ، وعلى طريقة الترجمة وأسلوبها ، وكانت لها آثارها على الفهم والتفسير ، ثم كانت لها آثارها على المحاكاة أو المعارضة أو الاقتباس أو الإفادة أو الاستئناس . ويمكننا أن نحدد المواقف الاستقبالية [٢٤] على النحو التالى :

الموقف الأول : هو الموقف التعريبى ، الذى يختار فيه الناقلون نصاً أجنبياً له أرضية ممهدة نوعاً ما فى التراث العربى ، بحيث لا يجد القارئ فى النص المنقول غرابة شديدة ، كما حدث فى حالة نقل «**آلام فرتر**» إلى العربية، لما بين هذه القصة وبعض القصص العربية القديمة من شبه . وقد يذهب أصحاب هذا الموقف إلى اصطناع أسلوب قريب إلى القارئ العربى ، بغض النظر عما إذا كان هذا الأسلوب يفى بالشروط العلمية المطلوبة فى الترجمة الدقيقة ، وهذا ما فعله الزيات بأسلوبه الممتاز[١٥] .

الموقف الثانى : هو الموقف الاستحواذى، الذى يتصور فيه

الناقلون أن جوته أديب وشاعر ومفكر ، ينتمى إلى الثقافة العربية الإسلامية ؛ فهم يحرصون على تأكيد انتمائه إلى الإسلام والعروبة ، فترى عبد الرحمن صدقى يسميه «جوته الشرقى» ، ويذكر فى ختام كتابه : «... والقراء لا محالة يذكرون محاولته إظهار الخلق أجمعين على محاسن الشرق .. وما جاء به الإسلام من الحق» . ويظهر هذا الموقف واضحا فى كتابات الكاتب الجزائرى عبد الحميد بن شنهو الذى يقول مثلا : «ذلك أن جوته كان إنسانا على النحو الذى يفهمه الإسلام ، ويريده ..» . أو يقول : «..كان جوته مصدقاً للعمل الربانى الروحى الذى قام به محمد ... ولقد سعى جوته إلى تقليد النبى فى تصرفه ، بل فى عمله» .

الموقف الثالث : الموقف العلمى الأكاديمى،الذى يحاول فيه الناقلون أن يفهموا جوته وأعماله فهماً يتفق مع متطلبات المناهج الموضوعية ، ويحاولون إلقاء الضوء على النواحى الغامضة المنتمية إلى ثقافة أخرى ، بدلاً من تجاوزها أو تحويرها أو تعريبها . من أمثلة ذلك دراسة الدكتور عبد الغفار مكاوى[١٥] «**تريثى قليلاً فما أجملك ... خواطر عن فاوست**» التى يبين فيها أبعاد المشكلة الفاوستية من وجهة النظر الألمانية[١٦] .

الموقف الرابع : الموقف الحوارى،الذى يدخل الناقل فيه مع الأديب والشاعر الذى يستقبله ، أو يستقبل شيئاً من أعماله فى حوار ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التى تهمه ، والتى يحرص على نقلها ، والمواضع التى يرفضها ، أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم فى «عهد الشيطان» أو على نحو ما نرى فى الحوار بين الدكتور حسين مؤنس وتوفيق الحكيم : «**لقاء مع توفيق الحكيم على مفترق الطرق**» (مجلة أكتوبر ، القاهرة ، ٩ مايو ١٩٨٢ ، العدد ٢٨٩) .

الموقف الخامس : الموقف التحويرى ، الذى يتصرف فيه الناقل عن النص الأصلى فى شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شئ آخر ، كأنْ تتحول تمثيلية فاوست المسرحية التراجيدية إلى رواية جيب ، أو إلى مسرحية فكاهية شعبية ، أو إلى فيلم سينمائى على نحو ما نرى فى مسرحية «**الشيطان**» ليوسف وهبى[١٧] ، وفيلم «**سفير جهنم**» له أيضا ، وفيلم «المرأة التى غلبت الشيطان» ، ومسرحية «عبود عبده عبود» التى مثلها أمين الهنيدى .

تختلف المواقف إذن ، ويرى الباحث فى اختلافها أموراً كثيرة يهتم بها العالم ، وبخاصة فى مجال علم الأدب المقارن ، ومجالات بحوث الاستقبال ، ولا يمكن أن نجعل لهذه المواقف درجات تقييمية ، فنرفع بعضها فى القيمة فوق بعض ، ولكننا نستجلى ونوضح ، ونلقى الضوء على الشروط والدوافع والنتائج ، وعلى الخطوات التى يخطوها هذا النمط أو ذاك من أنماط النقل أو التلقى، أو ما يسمى بالاستقبال .

وقبل أن ندخل فى مناقشة تفصيلية لهذه النوعيات المتباينة المتصلة بموضوع فاوست بالذات ، نشير إلى طائفة من الأعمال الأدبية العربية التى يتمثل فيها استقبال مادة فاوست .

المعالجات العربية لمادة فاوست :

أشرنا من قبل إلى الترجمات العربية لأعمال جوته بصفة عامة ، وذكرنا بينها ترجمات فاوست ؛ ترجمة محمد عوض محمد (١٩٢٩) للجزء الأول ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الأول أيضا (١٩٦٩) ؛ وترجمة عبد الحليم كرارة الشعرية للجزء الثانى (١٩٦٩) ؛ وترجمة مصطفى ماهر لأورفاوست (١٩٧٥) .

كذلك ذكرنا فى معرض الحديث عن الدراسات المنصبة على أعمال جوته بعامة الدراسات التى اختصت بفاوست ، وهى دراسات طه حسين ، ومحمد عوض محمد ، وعبد الغفار مكاوى ، ومصطفى ماهر .

وضربنا على الترجمات التحويرية مثلاً ؛ تلك الترجمة التى جعلها صاحبها على هيئة رواية الجيب .

ويهمنا أن نذكر الآن طائفة من الأعمال الأدبية التى تعالج المادة الفاوستية معالجة مباشرة :

عهد الشيطان ، قصة لتوفيق الحكيم
عبد الشيطان ، مسرحية لمحمد فريد أبى حديد
فاوست الجديد ، مسرحية لعلى أحمد باكثير

وهناك فضلاً عن ذلك أعمال أدبية أخرى تعالج المادة الفاوستية جزئيا ، أو على نحو غير مباشر ، نذكر منها :

سليمان الحكيم ، مسرحية لتوفيق الحكيم
أشطر من إبليس ، مسرحية لمحمود تيمور
دموع إبليس ، مسرحية لفتحى رضوان
هاروت وماروت ، مسرحية لعلى أحمد باكثير
ميفيستوفوليس قصة قصيرة لمحمود طاهر لاشين

وسيقتصر حديثنا هنا على الأعمال الثلاثة الأولى،وهى المعالجات المباشرة .

عهد الشيطان :

ظهرت قصة توفيق الحكيم «**عهد الشيطان**» فى عام ١٩٣٨ ، ويتخذ فيها الأديب الكبير من مادة فاوست موقفاً حوارياً . والقصة على لسان ضمير المتكلم ، يحكى الأديب عن نفسه،أنه كان يجلس جلسة فاوست فى منتصف الليل إلى المكتب ، يقرأ مسرحية فاوست فى نور ضئيل ، ويقف فى أثناء قراءته عند شكوى فاوست من أنه ضيّع حياته فى السعى إلى المعرفة ، ولم يتمتع بشئ من طيبات الحياة ، إلى أن يشعر أنه ليس وحده فى المكان ، فقد جاء إليه الشيطان يعرض عليه أن يحقق له كل ما يطلب . ثم يقرأ فى مسرحية جوته كيف اتخذ الشيطان هيئة بشرية حتى يراه فاوست ويحدثه ، وكيف اتفق الاثنان وتحرر العهد ، ومهر بالدم : «أعطيك الشباب ، وتعطينى نفسك .»

رأى صاحب القصة نفسه فى فاوست ، فقد كان مثله يحب «المعرفة» ، وكان مثله مستعداً أن يعطى الشيطان ما يشاء من نفسه ، إذا مكّنه من معرفة العالم المجهول السابح فى بحار الأسرار. ولهذا صاح منادياً الشيطان ، وراح فى إغفاءة نَصَبَ فيها الخيال مسرحاً ، فظهر له الشيطان على هيئة مفيستو ، وطلب منه أن يمنحه حب المعرفة ، وأن يعطيه «نفس فاوست» أو «نفس جوته» ، وعرض عليه فى مقابل ذلك «الشباب» ، وعلى الرغم من تحذير الشيطان له قائلاً : «لا شئ فى الوجود يعوّض الشباب» ، فقد أصر. ولم يكتب الشيطان عقداً ، واكتفى بكلمة الشرف !

ومرت على تلك الليلة ثلاثة عشر عاماً التهم فيها الكتب . وأحب المعرفة حباً كالجنون ، وفكر فى مشاكل العالم السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، ومسائل الفلسفة المطلقة وقضايا الفكر . وذات صباح نبهه خادم عجوز إلى التجاعيد التى ارتسمت حول عينيه ، والشحوب وتقوس الظهر ، فصاح : الشباب ! الشباب ! لقد أخذ الشباب .

وأول ما يلفت النظر عندما نتناول هذا النص بالنقد ، أن توفيق الحكيم ، وهو المؤلف المسرحى قلباً وقالباً ، لم يعارض مسرحية جوته بمسرحية أخرى ، على نحو ما فعل مثلاً بالنسبة لمادة مسرحية أخرى مثل بجماليون . بل آثر أن يدخل فى حوار مع المادة الأدبية الفاوستية ، منشئاً لوناً مبتكراً من القصة . ولكنه على الرغم من ذلك ظل متأثراً ببعض النواحى الشكلية فى مسرحية جوته ، فهو يجعل لقصته «تصديراً» يذكرنا على نحو ما بنمط البناء المسرحى للجزء الأول من مسرحية «فاوست» ، حيث نجد تصديراً أو إذا شئنا تصديرين . ونلاحظ على تصدير توفيق الحكيم أنه يقترب فى أسلوبه من جوته ، إذ يصطنع قالب «الشعر الحر» أو «الشعر المرسل» . وقصة توفيق الحكيم تتكون بعد التصدير من عنصر تمهيدى . وتنتهى بعنصر ختامى ، وبين العنصرين جزء أول يعتبر تلخيصاً لفاوست ، وجزء ثان هو فاوست المجدَّد . وتوفيق الحكيم لا يخفى على القارئ أنه يعارض فاوست لجوته بالذات . فهو يذكر الاثنين باسميهما ، كما يذكر الشيطان باسم مفيستو . وإذا كان قد تخلى عن بعض السمات الأساسية لحجرة المكتب التى نعرفها فى مسرحية جوته ، مثل أسلوبها القوطى ، فهو يحتفظ بسمات أخرى مثل : النور الضئيل . والمكتب الذى تتكدس فوقه الكتب يعلوها التراب . كذلك يغترف من النص الأصلى «ظلال نور المصباح» التى تتلاحق فوق الحائط القائم كالأشباح . أما كتاب التنجيم الذى فتحه فاوست فى مسرحية جوته فقد تحول عند توفيق الحكيم إلى «كتاب فى علم الفلك» . «والشيطان له مظهره المعروف ، فهو يرتدى ملابسه الحمراء ، ويضع يده على مقبض سيفه . وله قرنٌ وفوق القرن ريشة» .

والصبغة العامة التى تصطبغ بها القصة ، صبغةٌ فيها الطرافة ، وفيها السخرية الرقيقة ، وفيها بعدٌ ينم عن روح المأساة . فالشيطان لا يؤذى بطل القصة ، بل ينصحه . ولا يتمسك بكتابة العقد ومهره بالدم ، بل يكتفى بكلمة الشرف ، وهو عند تأدية التحية يخلع قلنسوته ويمسح بها الأرض بين يدى صاحبه على طريقة فرسان الكسندر ديما[19] . وقد يغلظ توفيق الحكيم فى وصف شيطانه فيتحدث عن «المتطاول على عرش فكرنا النورانى» ، ولكنه فى نهاية القصة لا يجزم بأن الشيطان جرده من شبابه : «أم تراه الشيطان قد تقاضى الثمن دون أن أعلم ؟» .

ونحن نلتقى فى هذه القصة بمقتطفات اختيارية من عناصر مادة فاوست كما عرفها جوته وعالجها ، ونلتقى بإضافات وتحويرات أدخلها توفيق الحكيم عليها . فهو عندما يصور حضور الشيطان إلى فاوست ، يرى أن الشيطان قد حضر من تلقاء نفسه . «وإذا صوت هامس يلق فى أذنه .... لقد سمعت ما دار فى نفسك .» أما مفيستوفيليس لدى جوته فلم يأت إلا بعد أن توسل فاوست لاستحضاره بالوسائل السحرية والتعاويذ ، وادّعى أن فاوست أتعبه بتعاويذه . وإنْ صحَّ أن الأجزاء التمهيدية للمسرحية توحى بأن الشيطان حدّث الرب بأنه سيذهب إلى فاوست ليغويه . وهذه مشكلة أخرى هى مشكلة الإنسان الكبرى : حرية الإرادة أمام المقدّر والمكتوب . ويركز توفيق الحكيم اهتمامه على عناصر محددة : حب المعرفة والاستعداد للتضحية بالشباب من أجلها . وهو يقلب الصورة ؛ فبينما يطلب فاوست الشباب ، يطلب هو حب المعرفة الحقيقية ، ويضيِّع الشباب ، ثم يشكو فى النهاية من ضياع الشباب .

وإذا كان جوته قد خلق شيطانه خلقا . ووضع له صفات معينة يعرفها المتخصصون ، وربطه بتراث الكيان الشيطانى المسمى مفيستو أو مفيستوفيليس ، فإن توفيق الحكيم يقرّبه مرة من «شياطين الفن» الذين تحدث عنهم شعراء العرب القدامى[21] ، ويقربه من إبليس الذى لم يسجد للسمو الإنسانى عندما سجدت الملائكة ــ على نحو ما جاء فى القرآن الكريم ــ ويقربه من روح ألف ليلة وليلة عندما يحكى عن فاوست أنه أبصر «ذراعين وقدمين وبقايا جسم آدمى تأتى طائرة طائعة من أنحاء الحجرة المختلفة ، وتلتصق بالوجه حتى صار إنساناً . وتغير الوجه فصار كوجوه البشر .» .

وهناك أمثلة كثيرة على الموقف التعريبى الذى يأخذ توفيق الحكيم بطرفٍ منه ، نذكر منها وصفه للحرمان الذى شكا منه فاوست : «.. إنه خارج من الحياة ولم يحمل زهرة ، ولم يستنشق عبيراً من ذلك البستان الفاتن بأشجاره وأنهاره ووروده وغزلانه... »

عبد الشيطان :

كتب محمد فريد أبو حديد هذه المسرحية . كما يذكر الدكتور عز الدين إسماعيل ، فى عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة فى كتاب فى عام ١٩٤٥ . وهى مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول . يبدأ الفصل الأول فى حجرة فاوستية تضطرب فيها الكتب والأشياء . والشخصية المناظرة لفاوست هى شخصية (طوبوز) . وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف له كتب مشهورة ، منها «فاوسطوس الجديد» . ولكنه يختلف عن فاوست فى أنه شاب عليه مسحة من الجمال . ولكنه ظاهر الحرمان والمعاناة . ويتحدث طوبوز عن مشكلته فيما يشبه المونولوج الفاوستى الشهير ، وقد بلغ به اليأس حد التفكير الجدى فى الانتحار .

وإذا كان طوبوز قد بلغ هذه الدرجة من اليأس والرغبة فى الخروج من الدنيا قاطبة ، فإن صديقه (كلدى) [٢٢] إنسان مقبل على الدنيا ، يرتب أموره فيها ، وينزل إلى الحياة الجادة ، ولا يعبأ بكثير من القيم التى يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها . وهو لا يرتاح إلى بقاء طوبوز فى تلك المنطقة الحزينة الكئيبة من (بورانيا) ـ وهكذا يسميها ـ وهو يتحدث حديث السعداء عن (فاران) التى يسعد فيها بالبحر المرجانى والجبال العالية والسماء الصافية الجميلة . وطوبوز لا يدفن نفسه فى الكتب فحسب ، ولا يبتعد فقط عن الطبيعة المنطلقة البهيجة ، ولكنه يسئ الظن بالناس جميعاً ، وبالنساء خاصة . وهو لذلك يدهش عندما يسمع أن كلدى خطب (سادى) الفتاة الجميلة الذكية إبنة (عارف بك) ، وهو من كبار الأغنياء، وينوى الزواج منها . كذلك يدهش عندما يحكى له كلدى عن المهندس البارع (قدرى) الذى يعمل على تحويل أشعة الشمس إلى كهرباء ، ويوشك أن يتم اختراعه المهم ، وهو يتمنى أن يتزوج من (ثريا) ، ابنة (قيسون بك) ، ولكنه لا يجرؤ على التقدم إليها .

ويلتقى طوبوز وسادى فى الفصل الأول ، ويتضح أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها امرأة كغيرها من النساء ، تجرى وراء المال والشهرة والجمال ، ولا تقدّر الوفاء والكرامة والفضيلة والعبقرية والنبوغ . وكان طوبوز يستأنف مونولوجه الذى بدأه فى صدر المشهد ويصل إلى عبارة «أولى بى أن أصبح : الشيطان الشيطان» ، وهو يتأهب لإطلاق الرصاص على نفسه . وهنا يدخل رجل «غريب المنظر ، يعرج فى مشيته ويبتسم فى تواضع متكلّف ، وعليه ملابس سوداء» ، إنه الشيطان الذى يحمل هنا اسم (أهرمن) [٢٣] . ويدور بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التى لا تطابق المسمّيات ، وعن الحياة التى تعتبر سراباً ، وعن المرأة الخائنة ، ويلوم أهرمن طوبوز على تفكيره فى الانتحار من أجل امرأة تخلت عنه . وفى رأى أهرمن أن : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق . الحقائق التى لها الغلبة فى الدنيا . ومن رأيه أيضاً : «هذا العالم فيه طائفتان ، إحداهما تتمتع وتفوز وتتلذذ وتسود ، وبالاختصار تركب ... والطائفة الأخرى تُحرم وتخيب . تتألم وتذل . وباختصار تُركب . » . ويبدأ أهرمن فى تقديم عروضه : إنه يستطيع أن يمد طوبوز بالذهب الذى يمكّنه من القفز والركوب ، وينصحه باللعب بالأسماء لتغطية كل هدف دنئ . ويؤكد أهرمن لطوبوز أنه الشيطان ، ويعرض عليه كميات من الذهب دليلاً على صدق كلامه . ويذكّر أهرمن طوبوز بكتابه عن فاوست ، ويبين له أنه لا يريد تجديد الاتفاق القديم ، لأن الدنيا قد تغيرت ، ويوضح مقصده بأنه فيما مضى كان عليه أن يجعل فاوست يسير على خطته ، أما الآن فقد «أصبح أكثر الناس يسيرون على خطتى تطوعاً واختياراً . »

ويوضح أهرمن أنه يريد أن يكون اتفاقه مع طوبوز كالصفقة التجارية ، فكل شئ له ثمن ، وكل رجل له ثمن : «أريد أن أتفق معك على أن تبيعنى نفسك . » وعندما يثور طوبوز على كلمة عبد ، يقدم إليه كلمات أخرى مثل : «مساعد» أو «حليف» ، فيقبل .

وإذا لم يكن بطوبوز حاجة إلى العودة إلى الشباب ، فهو شاب ، فإنه بحاجة إلى ما يجعله يرى الدنيا جميلة ، وما أسرع ما يصل إلى هذه الحال بعد شراب يقدمه إليه الشيطان . تغير طوبوز وأصبح مشتاقاً إلى معرفة أنواع النساء كافة ، «لا توجد امرأة تستطيع أن تقاوم الذهب . » هذا هو رأى أهرمن الذى يوافق عليه طوبوز مستثنياً نوعية بذاتها ـ المرأة التى تتمسك بالحب الطاهر ـ لا يريد الشيطان أن يعرف عنها شيئاً . وقبل أن يتكلم عن العقد ، يحدد أسلوب العمل الذى يوصى طوبوز به : « ..الجرأة . إذا شعرت بالتفوق فاضرب . اضرب بعنف ، بقسوة ، وإذا شعرت بالضعف فاحتقر ، احتقر . وعلى كل حال تكبّر ... وتذكر دائما أن جيبك مملوء بالذهب» . أما العقد فيتخذ صورة ختم يطبعه الشيطان بدم طوبوز على يده ، فترتسم عبارة «عبد الشيطان» عليها . وعندما يثور طوبوز على هذه العبارة المهينة يلبسه الشيطان سواراً جميلاً يواريها . وينتهى الفصل بما يشبه الصداقة المرحة بين الاثنين .

يبدأ الفصل الثانى فى قصر طوبوز الذى أصبح طوبوز باشا أغنى أغنياء جانبولاد . الأضواء غامرة ، والموسيقى تتردّد بنغمات راقصة ، والمكان ملئ بالأثاث البديع . أما طوبوز فيلبس ملابس السهرة الأنيقة ، وأما أهرمن فيتخذ هيئة المهرج . يبين الحفل ألوان الفساد الذى بدأ طوبوز يمارسه بمعونة الشيطان . هناك مجموعة من رجال ونساء الطبقة الراقية يلعبون القمار ، ويسرق بعضهم بعضا . أما الرقص فيتسم بالابتذال والمجون ، وكيف لا وهو يجرى على إيقاع موسيقى ألفها الشيطان نفسه ! والشيطان يؤدى حركات المهرجين فى سوقية وعربدة ، ويعلن عن سروره لأن «خيرة أهل بورانيا ... هنا بين هذه الجدران يعبدون الشيطان . يعبدوننى . » والشيطان يغيظ طوبوز أحيانا فيتحدث أمامه عن احتقاره للإنسان ، وعن الإنسانية القائمة على النفاق والضلال ، فيرد عليه طوبوز مؤكداً أنه لم يفقد الأمل فى البشرية ، وأن الإنسان مفضل على الشيطان ؛ فقد أمر الله الشيطان أن يسجد للإنسان . وطوبوز يتبع الشيطان أحياناً ويختلف معه أحياناً أخرى . فهو قد أطاعه فأقام علاقة بسادى زوجة صديقه ؛ تلك التى كانت سبباً فى أحزانه . وأطاعه فأحب (أمان) وجعلها تترك زوجها وأولادها ، ثم تخلى عنها ، وأثار حفيظتها بعلاقته بغيرها . وهذه هى أمان تصمم على الانتقام ، ويستمر أهرمن فى تنفيذ خططه : اشترى الأعيان بالمال ، وأعطى الفلاحين والعمال والتجار المال الكثير ، فتوقفوا عن العمل ، وأصبحوا جميعاً ينتظرون الإحسان ، وأفسدهم بالخمر والعبث ، وهكذا لتصبح بورانيا كلها تحت إرادته . إنه يريد أن يحكم بورانيا ، ووسيلته هى تجويع الناس بعد أن يُعلمهم البطالة ، وغايته هى الحكم عن طريق الإذلال . ويدخل أهرمن فى تفصيلات الانقلاب الذى يخطط له ، إنه لا يريد أحزاباً أو جمعيات أو نقابات ، بل يريد أفراداً متفرقين يسهل التغلب عليهم ، وهو يريد استعمال السجن والتشريد والاضطهاد ضد من يرفضون التعاون ، وهو لا يريد أن يقيم للشعب وزناً ، ولا أن يقيم للكُتّاب قائمة . وينتهى الفصل الثانى وقد ضعف طوبوز أمام شهوة الحكم .

بين الفصل الثالث طوبوز وقد أصبح حاكم بورانيا ، ويبدأ الفصل بطوبوز وأهرمن يعودان من جولة فى البلاد . وبينما يسعد الشيطان بالنتائج ، يغضب طوبوز ؛ فقد تعلم الناس الكسل ، واعتادوا البطالة والعبث ، وأصبح منظر البلاد خراباً ، وهم لا يدرون ما يجرى عليهم،لأنهم ينالون المال إحساناً بدون جهد . ومن هنا يزداد الخلاف بين طوبوز وأهرمن . ولكن أهرمن له أعوان كثيرون فى المملكة ،ويساعده قائد الجيش (يلدرم) الذى يكلف بتغطية الخرائب عندما تأتى وفود الدول المخدوعة لتعقد اتفاقات مع بورانيا . ويثور الخلاف بين طوبوز وأهرمن حول قيسون بك الذى يصمم على إقامة مشروعات اقتصادية حقيقية ، وحول ابنته ثريا التى يحبها طوبوز لما وجده فيها من صدق ونبل وسعى للخير العام . وهى عندما تظهر على المسرح تصحبها موسيقى عذبة . وعندما تلتقى بطوبوز لا تهتم بشئ قدر اهتمامها بإصلاح أحوال الناس . وما إن يرى أهرمن أن علاقة طوبوز بهذه المرأة الشريفة ستغيِّره إلى الأحسن ، وستنقذه من الهلاك ، حتى يدفع بالمرأة الحقود «أمان» لتمثل أمام ثريا ووالدها تمثيلية لعينة تؤدى إلى قطيعة نهائية . ويعرف طوبوز أن الشيطان وراء هذا كله ، فيلعنه ، ويندم على الاتفاق الذى ربطه به ، فنال الذهب ، وفقد إنسانيته . ويحاول طوبوز قتل أهرمن فلا تنال الطلقات منه ، ويهدد الشيطان بأنه سيهرب ، فيبلغه الشيطان بأنه هو الذى سيذهب ، وينبهه إلى أنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له . وتنتهى المسرحية بمونولوج الندم يلقيه طوبوز ، وبالماضى القذر يلوح له على هيئة أشباح ، بينما شبح سادى التى تسبب فى موتها . ويحاول طوبوز أن يهرب حاملاً معه الذهب المكدس بالخزانة ، فإذا الذهب قد تبخر ، وإذا خاتم «عبد الشيطان» المطبوع على يده يتسع فيشمل الذراع ثم الوجه والجسم كله ، وينادى الشيطان لينقذه فلا يرد عليه ، ويؤكد له أنه لا يزال عبده ، فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتبكته وتسخر منه ، ومن بعيد تدوِّى ضحكات أهرمن الجوفاء .

يتخذ محمد فريد أبو حديد فى معالجته لمادة فاوست التى عرفها فى الترجمات الإنجليزية ، وفى ترجمة محمد عوض محمد[24] موقفاً تعريبياً واضحاً . يطالعك منذ البداية ، على صفحة الغلاف ، حيث يذكر آيات من القرآن الكريم ، تؤكد أن الشيطان يمكن أن يكون قريناً للإنسان الضال : «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيِّض له شيطاناً فهو له قرين (٣٦)وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون (٣٧) حتى إذا جاءنا قال ياليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين (٣٨)» [سورة الزخرف] . وهناك دراسات حول الشيطان فى الأدب العربى الإسلامى تدلنا على سهولة تعريب شخصية مفيستوفيليس ، أو على الأصح تصوير شخصية مناظرة لها ، فى هذه المسرحية التى يهتم فيها بمصر وقضاياها . يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : «مسرحية عبد الشيطان ، هى الصورة العربية الجديدة لفاوست» ، ويرى أن مؤلفها يعالج قضية من قضايانا الإنسانية والاجتماعية والسياسية فى فترة من فترات حياتنا خلال القرن العشرين . وإذا كان أبو حديد قد سمى الشيطان عنده أهرمن (مقابل إبليس عند الفرس القدامى) فإنه أيضا يسمى شخصياته القبيحة خاصة بأسماء غير مصرية ، ويُجرى الأحداث فى أماكن غير معروفة على الخريطة العربية باستثناء فاران (سيناء) .

كان من الممكن أن تنتهى المسرحية كما انتهت مسرحية جوته على نحو إيجابى يتمثل فى الغفران ، ولكن المؤلف العربى آثر أن يتبع الخط القرآنى لسورة الزخرف بالذات . وهناك الجانب المصرى الذى يتمثل فى الاستعمار الإنجليزى وما فعله بالبلاد من خراب ، ولهذا كان الشيطان معبراً عن هذا الاستعمار . ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن شخصية طوبوز هى ـ فى الحقيقة ـ صورة محمد محمود باشا «صاحب اليد الحديدية» .

أما نقاط الالتقاء بين مسرحية أبو حديد ومسرحية جوته فهى متعددة ، وهى كلها محوّرة . نجد مثلاً مناظر حانة أورباخ قد تحورت إلى مناظر المجون.والعبث فى سراى طوبوز باشا ، كما نجد أن شخصية مرجريت قد تحولت إلى شخصية ثريا التى لم تنته إلى الكارثة الفاوستية المعروفة ، بينما انتهت امرأة أخرى هى سادى نهاية أليمة ، وكانت هى التى ظهرت لطوبوز فى النهاية تبشره بالجحيم . ومن الواضح أن المؤلف العربى وجد نفسه فى موقف شخصى ودينى واجتماعى وسياسى جعل مادة فاوست هى أفضل المواد الأدبية مناسبة للتعبير عنه .

فاوست الجديد :

يذكر أحمد شمس الدين الحجاجى عام ١٩٦٧ تاريخاً لظهور مسرحية «فاوست الجديد» لعلى أحمد باكثير التى لم تطبع حتى الآن ، ولعله يقصد ظهورها «كمسرحية مذاعة» من إخراج الشريف خاطر . ونحن نستخدم هنا هذا النص . تتكون المسرحية من أربعة فصول ، وتقوم على عدد محدود من الأشخاص هم (فاوست) و(مرجريت) و(الشيطان) الذى يشار إليه أحيانا باسم لوسيفر أو إبليس ، و(بارسيلز) صديق فاوست،و(إيمى) صديقة بارسيلز،والخادم (واجنر)،والخادمة (أولجا)،وبعض الشخصيات الثانوية . وتبين هذه الأشخاص أن على أحمد باكثير استخدم مصادر أخرى غير مسرحية جوته . وشخصية بارسيلز انعكاس لشخصية بارسيلزوس[24] (١٤٩٣ ـ ١٥٤١) الذى كان يرى أن هناك إلى جانب النور الربانى فى المسيحية نوراً آخر هو نور الطبيعة ، يمكننا أن ندركه بالحس والروح . وثار عليه عدد من أهل الفكر فى زمانه ، وأشاعوا أنه تحالف مع الشيطان ، ثم أدعى البعض أنه أتى بأعمال عجيبة من التنجيم والسحر . ثم دخلت هذه الحكايات المختلقة فى أسطورة فاوست .

يبدأ الفصل الأول من مسرحية «**فاوست الجديد**» فى منزل فاوست فى حجرة مكتب ، تغص رفوفها بالكتب والمناظير والأنابيق . ولانعرف بالضبط زمان ومكان الأحداث ، وإن أمكننا أن نستنتج ـ فى سياق المسرحية ـ من تحديد العملة بالمارك أن المكان هو ألمانيا . أما الزمان فيصعب تحديده ؛ فليس هناك سوى

عبارة «في ذلك العصر» . يظهر فاوست شاكياً من أنه لم يعد يحتمل الحياة ، مؤكداً أنه يفكر في الانتحار ، ويدخل عليه بارسيلز فيحدثه عن متع الحياة التي يأخذ منها بنصيب ، فهو سعيد مع حبيبته إيمي ، وهي فتاة قليلة التمسك بالأخلاق ، ويحرضه على مراده من مرجريت ، صديقته الغاضبة ، بالإكراه . ولكن فاوست يثور دفاعاً عنها على الرغم من هجرها له ، فهي إنما انصرفت عنه ودخلت الدير لأنها أنكرت قيامه بتزييف النقود بالاشتراك مع بارسيلز . لقد ادعى فاوست وبارسيلز أنهما اكتشفا سر تحويل المعادن إلى ذهب ، ليبررا الثروة التي هبطت عليهما فجأة . وهنا تتبين أن بارسيلز وفاوست يعملان معا ، ولكنهما مختلفان في الخلق : بارسيلز لا يرى في المرأة إلا خليلة ، ولايعرف الحب الحقيقي ، ولا يؤمن بالزواج ، بينما فاوست يعاني عندما يخطىء من تأنيب الضمير . وفاوست يعاني ، وبخاصة بعد محنته مع مرجريت ، من حزن قاتل ؛ وهو لذلك يرى الوجود سخفاً . ويرى أنه إذا لم يكن يستطيع أن يخلق نفسه ، فهو يستطيع أن يعدم نفسه . ويحاول بارسيلز أن يوجه فاوست إلى الاهتمام بالمعرفة والعيش من أجلها . ولكن فاوست يجيب بأنه بعد جهد طويل مضن لم يعرف «الحقائق الكبرى» ، بل ازداد جهلاً بها .

وعندما يترك بارسيلز فاوست ظاناً أنه أقنعه بألا ينتحر ، يقدم فاوست على قارورة السم . وهنا يحس بلهب المصباح يرتعش ، ويتمثل له الشيطان على هيئة بارسيلز ، ويتحول بعد ذلك إلى هيئة كلب ، ثم إلى هيئة يمكن للإنسان أن يراها . ويدور بين الاثنين حديث عن الكون والله ، يذكر الشيطان في خلاله : «ليس في الوجود من يؤمن بالله أشد من إيماني به .» و«أنا عند العامة أول الجاحدين الملحدين . ولكني عند الخاصة أول المؤمنين الموحدين» . ويعلن الشيطان لفاوست أنه بحاجة إليه ، ويعده بأن يعطيه قدرة إلهية ، فيقول للشيء كن فيكون . ويبهره بإحضار مرجريت من الدير ، فيراها فاوست ، ثم يخفيها عنه . وهنا يوافق فاوست على الاتفاق مع الشيطان . الشيطان يريد روحه ؛ أي يريد منه أن يطيعه في كل أمر ، فيعطيه في مقابل ذلك «المعرفة الشاملة ، والصحة الكاملة ، والقوة ، والشباب ، والغنى ، والشهرة ، والحب العارم ، (مرجريت وحسان الدنيا جميعاً)» . ويتم العقد ويُمهر بالدم ، ويجعل الشيطان الله شاهداً على العقد .

ويصبح فاوست في العشرين من عمره ، ويتغير المكان فيصبح مكاناً رائعاً بهيجاً ، وتأتي مرجريت وقد تغيرت أخلاقها من الضد إلى الضد ، فهي تريد المتعة والترف والمجون .

يبيّن الفصل الثاني بهواً فخماً في قصر عظيم ، ويتضح أن فاوست يعيش حياة المجون ؛ فهو يقيم علاقة مع إيمي صديقة بارسيلز ، ولايستاء عندما يرى مرجريت تقيم علاقة مع بارسيلز . أما واجنر وأولجا ، الخادم والخادمة ، فيحاولان الخروج من قبضة الشيطان عن طريق التمسك بالدين والتردد على الكنيسة . ويعمل فاوست من الناحية الأخرى في مشروع كبير مفيد للإنسانية ، هو تحويل الصحاري إلى بساتين ، ويفكر في القضاء على التخلف في أفريقيا .

ولكن الشيطان يضع في طريقه العراقيل ، ويمنعه من التعمير ، والعمل على تحقيق حياة أفضل للناس ، مدعياً أن ذلك تدخّل في سنن الكون ، وتطاولٌ على الله . وبينما أخذ فاوست يكشف حيل الشيطان ، ويسعى للنجاة منه ، كان باسيلز يحسد فاوست على تحالفه مع الشيطان ، ويريد أن يكون له مع الشيطان شأن مشابه . أما الشيطان فلا يرى معنى للتحالف مع بارسيلز ؛ لأنه في قبضته بدون عقد .

ولقد وصلت علاقة فاوست بالشيطان إلى خلاف حقيقي ، فقد شاهد فاوست الكثير ، وتمتع بالخمر والنساء ، وطار على جناح الشيطان إلى إفريقيا في لمح البصر وعاد ، ولكنه لم يزدد علما بالحقيقة . ولقد شاع أنه تحالف مع الشيطان ، وأتى إليه الصحفيون يسألونه عن ذلك . وينتهي الفصل بتأكيد فاوست أنه يسعى لعلم يفيد الناس ، وأنه جمع مرة الأبد في لحظة «كانت ومضة خاطفة ، ووجدتني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة ، وهي تتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله» . أما الشيطان فيزيد من غواياته وإغراءاته ، ويأتي إلى فاوست بهيلين «أكمل وأسمى جمال» ، ويصمم فاوست على الابتعاد عنها صائحا : «الله ! لقد رأيت نور الله» .

تدور أحداث الفصل الثالث في قصر فاوست أيضاً . بارسيلز يحقد على فاوست لأن الدنيا تجري وراءه والشيطان يتمسك به . ويحاول بارسيلز أن يتملق الشيطان بأن يحمده ، فيرده الشيطان ويحضّه على أن يحمد الله ! والشيطان يريد أن يستخدم بارسيلز ضد فاوست تارة ؛ لأن فاوست يرفض الانضمام لواحدة من الدولتين ، وتارة أخرى لأنه يرفض أن يجعل اختراعاته العسكرية وسيلة لاستعباد الناس . ولقد أصبح فاوست واضح العداء للشيطان ؛ لأنه يريد لكل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى ، ويريد للإنسانية الحب والسلام . والشيطان يحاول إغراءه بالمزيد من العجائب ، ويتحدث إليه عن لون من العشق الرائع : عشق الربات الفاتنات ، مثل أفروديت وفينوس .

وفجأة تظهر مرجريت ، وتعلن أنها مرجريت الحقيقية ، جاءت لتنقذه ؛ فلم تكن الشخصيات التي أتى بها الشيطان إلا وهماً وخيالاً . ومرجريت تلومه على بيعه روحه للشيطان ، وهو يلوم نفسه ، ويقرر أن يطلب العلم عند الله وحده .

أما الفصل الرابع والأخير فتدور أحداثه في حجرة نوم فاوست . مرجريت مريضة مرض الموت ، وفاوست حزين عليها ، يدعو الله لها بالشفاء والعافية . وإيمي عرفت الطريق إلى الله ولبست ثياب الرهبنة . وتموت مرجريت راضية لأنها مطمئنة إلى أنها ستلقى فاوست عند الله ، وفاوست يوصي بالقصر لخادمته . وعندما تأتي أنباء بأن جيوش الدولتين أو المعسكرين دخلت البلاد ، لاينشغل بارسيلز إلا بأمواله . أما فاوست فيسرع ويحرق كل أوراق اختراعاته التي توصل إليها في أثناء تحالفه مع الشيطان حتى لا تقع في أيدي من يدمرون الحضارة البشرية[٢٥] . وما يزال الشيطان يحرض بارسيلز على فاوست حتى يضربه بخنجر مسموم ، ولاينال ثمنا لقاء ذلك ؛ لأن الشيطان يلومه على قتل فاوست بعد فوات الأوان ، أي بعد حرق

الأوراق. وهكذا أصبح بارسيلز عرضة للانتقام ، يريد المعسكران كلاهما رأسه؛لأنه ضيّع عليهما الأوراق المهمة . وعلى الرغم من أن فاوست عفا عن صديقه الخائن ، وحضّه على ألا يغضب الله بمزيد من الآثام ، وعلى ألا يقتل نفسه ، فإنه ينتحر .

وتنتهي المسرحية بعجز الشيطان عن الحصول على روح فاوست؛ لأنه أخلّ بالاتفاق فلم يمكنه من المعرفة التي وعده بها . وينصرف الشيطان وأعوانه خائبين تطاردهم الملائكة التي أحاطت بفاوست وهو يحتضر . وهذا هو فاوست[٢٦] يؤكد الإيمان بالله ، ويعرف للشيطان صنيعه إذ دفعه إلى الإيمان عندما فتح عينيه على الشر . وينزل الستار،بينما جوقة الملائكة تغنى أنشودة تبشر فاوست بالجنة .

ويمكننا أن نتبين فى غير جهد أن على أحمد باكثير لم يشأ اتخاذ موقف تعريبى فى معالجة مادة فاوست،بل تركها فى بيئتها الأوروبية المسيحية،وركز اهتمامه على القضايا الأساسية : قضية المعرفة ، قضية السلام ، قضية الحضارة الإنسانية ، قضية الإيمان بالله والانخداع بالشيطان،إلى جانب القضايا السياسية والاجتماعية المحلية . وهو قد احتفظ بشخصية مرجريت ، ولكنه لم يجعلها على شاكلة مرجريت فى مسرحية جوته ، التى تأثر الكاتب الألمانى الكبير فى رسمها بقضية الأم الخاطئة التى عرفها ؛ بل جعل مرجريت نموذجاً للمرأة الطاهرة القادرة على إنقاذ الرجل عندما يضل . أما فاوست فقد رأى باكثير أن يجعل المسرحية تصور سعيه من البداية إلى النهاية ، وجعله ينتصر على الشيطان ، ثم يموت ، وينال رحمة الله ، فتأتى الملائكة تبشره بالجنة . كذلك أحسن باكثير صنعا إذ سمى روح الشر فى مسرحيته الشيطان ولم يسمه مفيستو كما فعل جوته ؛ فشخصية الشيطان عند جوته شخصية معقدة غاية التعقيد ، مفيستو عند جوته جزء من تلك القوة التى تتحرى الشر وتصنع الخير ، وهو فى شق منه شيطان الشر ، وفى الشق الآخر خادم يمكّن فاوست من خبرات كثيرة كان يتوق إليها ، ولايستطيع بلوغها وحده . وهناك كلمات لجوته يكشف فيها عن مكونات هذه الشخصية ، منها أنه جعل الشيطان على شاكلته هو ! وعلى الرغم من تحفظنا هذا ، فيجب أن نقرر أن الشيطان فى مسرحية باكثير قريب الشبه بمفيستو عند جوته ، كما أن شخصية فاوست عنده فى أساسها تجديد لشخصية فاوست كما صوّره جوته ، وكما أصبح رمزا للعقلية الألمانية .

ويلفت النظر فى مسرحية باكثير توضيحه لخبايا شخصية فاوست ، مستخدماً شخصية بارسيلز ، شريكه وصديقه القديم ؛ تلك الشخصية التى يظهر فيها ضياع الإنسان عندما يتخلى عن الإيمان ، ويجرى وراء الشيطان حتى عندما يرفضه الشيطان . ويلفت النظر فيها أيضا ، وفى هذا الإطار نفسه ، تطويره لشخصية الخادم فاجنر أو واجنر بحسب النطق الإنجليزى – فما كانت مراجع باكثير إلى جانب العربية إلا مراجع إنجليزية – ففاجنر يستمر من أول المسرحية إلى آخرها ، ومعه أولجا ، يمثلان النوعية البسيطة الطيبة من البشر،التى تتحاشى الشيطان ، وتحيا حياتها الشريفة المؤمنة حتى النهاية السعيدة فى الدارين .

وهكذا نجد أن مادة فاوست التى دخلت فى تركيبها منذ نشأتها الأولى عناصر شرقية[٢٧] ، وعلى وجه التحديد عناصر عربية إسلامية ، جالت جولتها فى أوروبا ، وفى ألمانيا خاصة،حيث آتت ثمارها ضعفين ، ثم عادت تشد إليها الأدباء العرب المحدثين ليتفاعلوا معها ، وليجدوا فيها شيئاً من ذات ثقافتهم ، وأشياء من الثقافة الإنسانية بمثلها العظيمة : الحقيقة والإيمان والحب والإخلاص والسلام ، وليعبّروا فى إطارها عن مشكلاتهم الاجتماعية والسياسية .

الهوامش :

(١) مصطفى ماهر . بعض اهتمامات طه حسين بالأدب الألمانى . محاضرة فى مهرجان طه حسين . بكلية الآداب جامعة القاهرة بمناسبة الذكرى السادسة لوفاته عام ١٩٧٩ . أدخلت عليها تعديلات وأعدت للطبع بعنوان «طه حسين والأدب الألمانى» .

(٢) يمكن الرجوع فى ذلك إلى كتاب كورف القيم الذى لايفقد قيمته بمرور الزمن «روح عصر جوته» وفيه يعبر العالم الكبير عن فكرة وحدة عصر جوته على الرغم من تعدد المدارس والحركات الفنية فيه . فما هى إلا تعبيرات متباينة عن روح واحدة .

H. A. Korff, Geist der Goethe Zeit, 4 Bde und ein Registerband. 8.

19. Sullage. Leipzig 1974.

(٣) المقدمات التى كتبها طه حسين لترجمة الزيات وترجمتى محمد عوض محمد ؛ والحديث عن كافكا فى مجلة الكاتب المصرى «ثم كتاب «ألوان» . انظر المقال المذكور فى الملاحظة الأولى . وانظر الدراسة البيليوجرافية :

Moustafa Maher, W. Ule, Deutsche Autoren in arabischer Sprache und arabische Autoren in deutescher Sprache, München-- New York-- London-- Paris. Sauer Vorlag 1979

(٤) جمال الدين الشيال . تاريخ الترجمة والحركة الثقافية فى عصر محمد على . القاهرة ١٩٥١ . وجاك تاجر . حركة الترجمة فى مصر خلال القرن التاسع عشر . القاهرة ١٩٤٥ .

(٥) زار الامبراطور الألمانى فيلهلم الثانى الشرق مرتين . المرة الأولى فى عام ١٨٨٩ (القسطنطينية والقدس) والمرة الثانية فى عام ١٨٩٨ (القسطنطينية ودمشق) حيث أعلن أنه سيكون «الصديق الوفى فى كل وقت لثلاثمائة مليون من المسلمين» – انظر مصطفى ماهر . ألمانيا والعالم العربى . بيروت ١٩٧٤ . ص : ٤٠٠ . وقد ظهر بعد زيارة القيصر بعامين أول ترجمة عربية لعمل من أعمال شيللر هو «الخدعة والحب» بقلم نقولا فياض ونجيب إبراهيم . عام ١٩٠٠ . فى بيروت أو القاهرة (؟) .

(٦) وجد تلميذى علاء الدين حلمى الذى يعد حاليا رسالة الدكتوراه فى موضوع استقبال أعمال جوته فى العالم العربى إشارة إلى ترجمة قديمة لالآم فرتر ظهرت فى لبنان فى القرن التاسع عشر .

(٧) هناك ترجمة ثانية لهرمن ودوروتيا بقلم الدكتور منصور فهمى بعنوان : جوتى . هيرمان ودوروتيا» . القاهرة ١٩٣٢ . شاركت بها مصر رسميا فى الاحتفال الذى أقيم فى لايبتسيج فى ذلك العام بمناسبة مرور مائة عام على وفاة جوته .

(٨) ظهرت المسرحيات الأربع الأولى فى كتابين نشرتهما هيئة الكتاب ، بيانات هذه المسرحيات فى بيليوجرافيا ماهر أوله . وستظهر مسرحية كلافيجو فى بغداد إن شاء الله فى مجلة الثقافة الأجنبية :

Moustafa Maher and Wolfgang Ule; op. cit.

(٩) ظهرت هذه القصائد المترجمة كملحق لكتاب العقاد «عبقرية جيتى» ، القاهرة طبعة عام ١٩٦٠ ثم ظهرت فى كتيب بقلم عبد الرحمن صدقى «جوته والإسلام» القاهرة ١٩٦٠ .

(١٠) نستخدم الكلمات : استقبال ، مستقبل ، يستقبل ، استقبالى ... الخ مقابلة Rezeption ومشتقاتها ، وهو مجال البحث الحديث فى تأثير أديب أو عمل ما فى فرد أو جماعة أو مجال ثقافى أو عمل ثقافى .

(١١) صدر الكتاب بالفرنسية فى الجزائر :

Abdelhamid Benachenhou, Goethe et l'Islam

ارجع إلى ترجمة فصل منه فى كتاب : مصطفى ماهر ، ألمانيا والعالم العربى ، المشار إليه من قبل .

(١٢) عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ، القاهرة د . ت .

(١٣) أحمد شمس الدين الحجاجى ، الأسطورة فى المسرح المعاصر ، القاهرة ١٩٧٥ .

وأحب أن أنوه ، فى مجال الحديث عن المصادر والأعمال البيليوجرافية ، بموسوعة المسرح المصرى البيليوجرافى (١٩٠٠ ـ ١٩٣٠) للدكتور رمسيس عوض ، فهى ذاخرة بالبيانات المهمة ، وتعتبر من أهم الأعمال التى ظهرت فى مصر فى القرن العشرين فى مجال الدراسات الأدبية ، والأمل كبير فى أن يتمها مؤلفها لتصل إلى أيامنا هذه (مطبوعات هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٨٣) .

(١٤) معروف فى البحوث الاستقبالية التكاملية أن الشروط الاستقبالية لا تنحصر فى الناحية الفكرية أو الصياغية فحسب ، بل تشمل كل العوامل المؤثرة على الفرد والمجتمع سيكولوجيا واجتماعيا .. الخ . وتتصل هذه البحوث اتصالا وثيقا ببحوث التداخل الثقافى . انظر فى موضوع التداخل الثقافى :

Magdi Yaussef; Brecht in Ägypten, Vresuch einer literatursoziologischen Deutung Bochum 1976.

(١٥) عبد الغفار مكاوى ، البلد البعيد ، القاهرة ١٩٦٨ والنور والفراشة ، القاهرة ١٩٧٩ .

(١٦) انظر :

Rrinhard Buchwald, Führer durch Goethes Faust--Dichtung, .:Stuttgart, 1961 u.ö.

Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltlite ratur, Stuttgart, 1970.u. ö,

على سبيل المثال . وقد جاء بقاموس هردر الأدبى تحت عبارة «الأعمال الأدبية التى تتناول فاوست» ما يلى : لفظة فاوست المستخدمة كاسم علم مشتقة أصلا من اللاتينية من كلمة معناها «المحظوظ» أو «المفضل» ، ويقدم فاوست مثلا أعلى للإنسانية (الفاوستية) الظامئة إلى البحث عن العلم ظمأ لا يرتوى . ونواة أسطورة فاوست عبارة عن العقد المبرم مع القوى الشريرة ، وهى نواة تكونت فى العصر الوسيط فى أساطير السحرة (كبريانوس ، وتيوفيلوس ، وميرلين) . والشخصية الأولى التى يرتكز عليها التصوير الأدبى لشخصية فاوست رجل عاش حقيقة ، يقوم الدليل على أن اسمه كان يورج فاوستوس حول عام ١٥٣٦ أو ١٥٣٩ وأنه كان من أهل شتاوفن بمنطقة برايسجاو ، وتناولته الأسطورة التى ذهبت إلى أن الشيطان استولى عليه منذ عام ١٥٤٨ . وفى عام ١٥٨٧ ظهر فى مدينة فرنكفورت / ماين الألمانية كتاب شعبى باسم كتاب الدكتور يصور فاوست ، فاوست على أنه كان رجلا شريرا مارس السحر والشعوذة ، وذاعت شهرته فى الآفاق . عقد مع روح جهنم عقدا ، وعاش حياة خاوية خربة ، حتى انتهى إلى جهنم . وكان مؤلف هذا الكتاب كاتباً من أتباع الشيعة البروتستنتية . كذلك كان الكتاب الذين عالجوا هذا الموضوع حتى القرن الثامن عشر من الشيعة نفسها ، وهم فيدمان الذى أصدر كتابه فى عام ١٥٩٩ ، ويفيتسر الذى خرج كتابه فى عام ١٦٧٤ والكاتب الذى اتخذ لنفسه كنية «المؤمن بالمسيحية» الذى نشر كتابه فى عام ١٧٢٥ . وانتقلت القصة إلى فرنسا وانجلترا وهولنده ، وعالجها مارلو فى انجلترا معالجة مسرحية فى عام ١٥٨٩ طبعت فى كتاب فى سنة ١٦٠٤ . وفى هذه المعالجة يعبر فاوست عن ظمأ إلى العلم لا يرتوى ، ويضع مارلو فى مواجهة فاوست مفيستو وحده . وتلقفت فرقة الكوميديين الانجليز المتجولة فى ربوع أوروبا وألمانيا خاصة هذه المادة المسرحية ومثلتها ، كذلك تحولت المسرحية إلى تمثيلية صاخبة لمسرح العرائس ومسارح الأسواق والموالد . وفى عام ١٧٥٩ نشر ليسينج فصولا مقتضبة من مسرحية نثرية تعالج مادة فاوست . وبدأ جوته بين عامى ١٧٧٢ و١٧٧٥ يعد صياغة أورفاوست الصياغة الأولى لمادة فاوست التى عرفها عن مسرح العرائس ، وأدخل فيها موضوع جريتشن أو مارجريته ، وفى عام ١٧٧٨ نشر مالر موللر مشاهد من مسرحية له عن فاوست . وفى عام ١٧٩٠ أعاد جوته صياغة أورفاوست وأصدره تحت عنوان «فاوست . مجتث» وفى العام التالى أصدر كلينجر رواية قصصية عن فاوست . ولم تلق صياغة جوته «المجتثة» من صدى لدى النقاد والقراء إلا الشيء القليل . وفى عام ١٨٠٨ أتم جوته «فاوست ، مأساة ، الجزء الأول» وأتم الجزء الثانى من مأساة فاوست فى عام ١٨٣١ . وعالج مادة فاوست فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر أدباء نذكر منهم جرابه وليناو وهاينه ، أما فى القرن العشرين فأشهر المعالجات تلك التى نشرها بول ڤاليرى الفرنسى تحت عنوان فاوست كما أراه» ، والمعالجة القصصية التى نشرها توماس مان باسم «دكتور فاوستوس» :

Herder - Lexikon, Literatur, Freiburg - Basel - Berlin 1976,

انظر مصطفى ماهر ، مقدمة ترجمة أورفاوست . القاهرة ١٩٧٥ ، هيئة الكتاب .

(١٧) استخدمت نصا قدمه إلى المرحوم يوسف وهبى مشكوراً . أما مسرحية «عبوده عبده عبود» فلا أعرف للأسف مؤلفها ، ولهذا أنسبها إلى ممثل دور البطولة فيها .

(١٨) انظر الدكتور سيد حامد النساج ، دليل القصة القصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص : ١٩٥٦ .

(١٩) ألكسندر ديما أديب فرنسى (١٧٦٢ ـ ١٨٠٦) صاحب روايات الفرسان الثلاثة» و«الكونت دى مونتيكريستو» و«عقد الأميرة» وغيرها من الروايات التى يلعب فيها الفرسان دوراً رئيسياً .

(٢٠) يلاحظ الباحثون أن الملائكة العظام يمجدون الرب فى التمهيد ويثنون على عظمة خليقته ، فيتدخل مفيستو معارضا فهو يرى أن الإنسانية تحتورها العيوب معارضا ؛ والنقائض ، ويطلب الرب إليه أن يقيم الدليل على كلامه ، فيذكر فاوست الذى يظن أنه قد ضل السبيل ، وتأتى أحداث المسرحية مبينة أنه بسعيه الدائب إلى المعرفة يمثل طيبة البشرية ويقوم دليلاً على عظم خلقته ، فهو المخلوق السامى الذى عجز الشيطان عن فهمه . (عن بوخفالد) .

(٢١) انظر مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقى ومشهد الجن فى وادى عبقر .

(٢٢) تشير بعض الأسماء فى عبد الشيطان إلى الثقافة الآشورية . انظر جيمس هنرى بريستيد «انتصار الحضارة . تاريخ الشرق القديم» ، ترجمة دكتور أحمد فخرى ، القاهرة ١٩٦٩ : كلدى ص ٢٢٦ أهرمان ص ٢٦٠ . يدور الحديث عن كلدى فى إطار الحديث عن القرن السابع ق . م : «كانت هناك قبيلة صحراوية تعرف باسم كلدى نطلق عليها الآن اسم الكلدانيين قد شرعت منذ عدة قرون فى الاستقرار التدريجى حول رأس الخليج العربى والإقامة على شواطئه فى سفوح الجبال الشرقية ، وكان هؤلاء الكلدانيون بدوا ساميين .... الخ) ـ أما أهرمان فنقرأ عنه : «ويقف ضد أهورامزد = رب الحكمة .. وأعوانه جماعة شريرة قوية أطلقوا عليها اسم أهرمان ، وهو الذى أخذه اليهود ثم المسيحيون من بعدهم وعرفوه تحت اسم «الشيطان») .

وجدير بالتنويه أن تلميذى أشرف محمد أحمد يعد رسالة ماجستير يعالج فيها مادة فاوست بين جوته ومحمد فريد أبو حديد .

(٢٣) أنظر فى موضوع السحر: Franz Hartmann, Die Weisse und Schwarze Magie, Leipzig O. D.

(٢٤) انظر محاضرتى بالألمانية عن ترجمة محمد عوض محمد لفاوست والزيات لآلام فرتر ، المؤتمر الخامس للاتحاد الدولى للدراسات الألمانية . كمبردج ٧٥
Moustafa Maher, Übersetzungstätigkeit v. Dt. ins Arab. im 20. Jahrhundert, Akten des v. Internat. Germanisten Kongr..

Cambridge 1975, S. 299 ff.

وفى محاضرة لم تطبع ألقيتها فى جامعة مانهايم بألمانيا الغربية فى ٩ يوليه ١٩٨٠ بعنوان "معالجات مصرية لمادة فاوست". انظر بقلمى أيضا «فاوست فى معالجة توفيق الحكيم"، بالألمانية ، فى مجلة الألسن العدد ٥ ، ١٩٧٧ ص ٣٠٣ ومابعدها . ومقال آخر لى بالألمانية عن ترجمة فاوست ، فى مجلة الألسن العدد ٤ ، ومحاضرتى الموجزة عن مادة فاوست فى الأدب العربى ، المؤتمر الثانى للأدب المقارن بجامعة المنيا ، إبريل ١٩٨١ .

(٢٥) إشارة إلى ماركونى ؟

(٢٦) يشير توفيق الحكيم فى حديث مع الله (١) ، الأهرام ، مارس ١٩٨٣ إلى إيمان إينشتين وكاستلر وغيرهما بالله : «إننا كلما أوغلنا فى دراسة المادة أدركنا أننا لم نعرف عنها شيئا . فسوف يظل شىء فيها مخفيا عنا » فلما سألوه أى كاستلر : «مخفى بمن ؟» أجاب : «بالله » . ـ ويمكن أن نعتبر «حديث مع الله » الذى بدأ توفيق الحكيم نشره فى جريدة الأهرام منذ يوم ١ مارس ١٩٨٣ معالجة فاوستية جديدة ، ولكننا لا نستطيع تكوين حكم كامل لأن الحديث له بقية أو أكثر من بقية .

(٢٧) تناولت العالمة الألمانية الكبيرة كاترينا مومزن فى كتابها القيم «جوته وألف ليلة وليلة » موضوع تأثر جوته بألف ليلة وليلة فى أعمال مختلفة من بينها فاوست بجزئيه ، وقدمت الأدلة والشواهد على صحة نظريتها :

Katharina Mommsen, Goethe und die 1001 Nacht, Frankfurt, 1980.



الشيطان فى ثلاث مسرحيات

عصام بهى

١ مرت البشرية فى تشخيصها قوة الشر الكونية بمراحل عدة قبل أن تستقر ـ فى مرحلة متأخرة نسبيا ـ على تجسيدها فى « الشيطان » . فالشيطان هو تلك القوة التى تقف على رأس مثلث زاويتاه الأخريان : الله والإنسان . فهو قد عصى الله ـ تعالى ـ عندما أمره بالسجود لآدم ، وتمرد على نواميسه بقوله « فبعزتك لأغوينهم أجمعين » (ص ، ٨٢) ، أو « قال رب بما أغويتنى لأزينن لهم فى الأرض ولأغوينهم أجمعين » (الحجر ، ٣٩) . بل زاد على هذا كله فأخذ يفاضل بين الأصول فقال : « خلقتنى من نار وخلقته من طين » ،ثم أردف ذلك بالاعتراض على الملك الحكيم . فقال « أرأيتك هذا الذى كرمت على » ،والمعنى : أخبرنى لم كرمته على ؟ غرّزَ ذلك الاعتراض أن الذى فعلته ليس بحكمة . ثم أتبع ذلك الكبر فقال « أنا خير منه » . ثم امتنع عن السجود فأهان نفسه التى أراد تعظيمها باللعنة والعقاب »[1] .

أما عداؤه للانسان فلأنه « يأمر بالفحشاء والمنكر » (النور ٢١) . و« الشيطان يَعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء » (البقرة ٢٦٨) ، وهو يوقع العداوة والبغضاء ، ويوقد نار الفتنة ، ويصد عن « السبيل » ، سبيل الخير والإيمان . والقرآن الكريم يسم الشيطان بهذه الصفات فى مواضع كثيرة . ويصفه صراحة بالعداء لآدم وبنيه (« إن الشيطان للانسان عدو مبين » و« إن الشيطان كان للانسان عدوا مبينا » . و« إن الشيطان لكم عدو فاتخذوه عدوا ») .

وليس هذا العداء المزدوج لله والإنسان هو وحده الذى يجعل من إبليس تجسيدا مثاليا لروح الشر الكونية . بل إن فى الشيطان نفسه من الصفات الذاتية ما يجعله جديرا بهذه المكانة العالية ! « وقد حاول الشراح الدينيون أن يلخصوا « الشيطنة » فى صفة واحدة تجمع عنصرها ، ويقوم بها كيانها . فذكروا الكبرياء ، وذكروا العصيان ، وذكروا الحسد ، وذكروا الكراهية . وذكروا الباطل والخداع ؛ فالكبرياء افتئات على مقام الإله ، والعصيان خروج على شريعته . والحسد إنكار لنعمته واعتراض على تقديره ، والكراهية صفة قد يتصف بها الأبرار حينا بعد حين ، إذا كانت كراهية لهذا العمل البغيض أو لذلك المخلوق الذميم . ولكنها إذا كانت قوام الطبيعة كلها فهى صفة هادمة غاشمة تناقض الصفة الإلهية فى الصميم ، وهى

الحب ولوازمه من البر والإنعام . أما الباطل والخداع فهما نقيض الحق . ونقيض الاستقامة . ونقيض الخلق على الصدق والسواء » .[٢]

والأمر لم يكن على هذا النحو المحدد فى فجر الحضارات البشرية بطبيعة الحال ، بل إن للشيطان ــ بهذا المعنى الدينى ــ أسلافاً لم تكن لهم كل هذه الصفات ، وإن تحقق لهم بعضها . من هؤلاء الأسلاف «ست» إله الظلام والصحراء فى الديانة المصرية القديمة . والأخ الشرير والحاكم المغتصب . الذى سقط فى العصر المتأخر «من بين الآلهة فلم يعد يلقب إلا «النجس» عدو جميع الآلهة ».[٣] وجدير بالذكر أن «أبيب» ، الإله الذى كان يمثل بحية «ملتوية فى كل طية من جسمها مدية ماضية . تكمن للشمس بعد المغيب فلا يزال إله الشمس «رع» فى حرب معها ومع شياطينها السوداء والحمراء إلى أن يهزمها قبيل الصباح فيعود إلى الشروق » [٤] ، هو الذى سبق ست فى لعب هذا الدور فى التصورات المصرية القديمة . ومن أسلاف الشيطان أيضا «بروميثيوس» سارق النار المقدسة،وخادع الآلهة عند الإغريق ، والعماليق (التتيان Titanes) الذين أزعجوا الآلهة حتى قضى عليهم زيوس[٥] . ونجد «تيامات» أو «تعامت» إلهة الماء الملح التى جمعت جيشا من التنينات الهوجاء والأفاعى السامة الضارية «ألبستها الرعب وتوجتها باللهب وشبهتها بالآلهة ، فإذا وقعت عليها عين أحد هلك خوفا . وهى حين تنتصب لن ترد صدرها »[٦] ــ جمعت هذا الجيش لتحارب الآلهة الشرعيين ، الذين يحفظون النظام فى الكون ، ويوفرون الرخاء للعباد .

غير أن السلف المباشر ، الذى يرى المحققون أنه أثر تأثيراً ضخما مباشرا فى الملامح التى اكتسبها الشيطان ــ أو إبليس ــ بعد ذلك ، هو أهرمن إله الظلام فى الزرادشتية ؛ نقيض أهورمزد إله النور والخير ، الذى عرفه العبريون فى أثناء فترة السبى البابلى فكان ذا أثر واضح فى تصورهم للشيطان[٧] .

وعلى أية حال ، فليس علينا ــ هنا ــ أن نقدم تاريخا مفصلا للشيطان ، ولكن يهمنا تطور الفكرة التى كانت ــ فى النهاية ــ بين أيدى الأدباء الذين أبدعوا شخصية الشيطان (تحت أسمائه المختلفة : إبليس ، ولوسيفر ، وميفستو فيليس ، وأحيانا أهرمن) [٨] على أساس منها ، وأثرت ــ بدورها ــ على كتابنا المسرحيين وهم يبدعون مسرحياتهم .

كما أننا سنهتم ــ هنا ــ بشخصية الشيطان فى الأعمال العربية التى كتبت على أساس من شخصية فاوست ، إيثاراً لتحديد الموضوع ، ولأن هذه الأعمال فيها من الدلالة مايكفى لعرض الأفكار الأساسية فى هذا الموضوع .

٢

وبداية ، لابد من تأكيد أن الذين كتبوا عن فاوست فى العربية لم يكونوا متأثرين بفاوست جوته وحده ــ كما هو شائع فى دراساتنا ــ بل متأثرين أيضا ــ كما سيتضح بعد ــ بفاوست مارلو بالدرجة نفسها ، بل يجب أن نبحث ماإذا كانوا قد تأثروا بشيطان ميلتون فى «الفردوس المفقود» كذلك . فأبو حديد وباكثير ــ مثلا ــ كانا مثقفين ثقافة إنجليزية متخصصة ، وكلاهما ترجم عن الإنجليزية مسرحيات لشكسبير ، فضلا عن أن عمليهما ينمان عن هذا التأثر .

وأسطورة فاوست تصور الشيطان على أنه ملجأ الإنسان إذا حزبته أمور السحر والشعوذة والملاذ الحسية الدنيئة ، وأنه يتقاضى ثمنه من الضحية هرطقة وتجديفا فى حق الله ،وينتهى بروحه إلى الجحيم . وهذا بالضبط ماحدث لفاوست ــ سواء كان تحت هذا الاسم أو اسم سيبريان الأنطاكى أو اسم صلاح الدين[٩] ــ فقد لجأ إلى المعرفة الشيطانية بعد أن رفض الحدود القائمة التى تحد المعرفة البشرية ، وتجعلها قاصرة عن الوفاء بحاجة العقول المتطلعة دوماً إلى المعرفة الشاملة . ومن الطبيعى أن يسقط فاوست ــ نتيجة هذا التطلع غير المشروع ــ سقوطا مدويا ، يصبح عبرة لكل من تسول له نفسه مجاوزة الحدود التى رسمها الرب للمعرفة البشرية ، ومن ثم للأخلاق والسلوك .

ولقد ظل الشيطان بملامحه الدينية المعروفة فى الأسطورة . وهو ــ كالإنسان ــ محدود المعرفة ؛ حقا إنه يعرف أكثر من الإنسان ، لكنه لايعرف كل شىء . وهو ملاك ساقط ، ثار على الرب فأورثه الرب ومن والاه الجحيم . وهو لايستطيع أن يقدم للإنسان إلا بعض حيل السحر والشعوذة ، وبعض المتع الحسية الزائلة ، وكثيرا من الشك والجدل .

وقد انتقلت هذه الأسطورة مترجمة إلى الإنجليزية فى كتاب،فاحتذاها كريستوفر مارلو فى مسرحيته «التاريخ المأسوى للدكتور فاوستس The Tragical History of Dr. Faustus [١٠].

وعلى الرغم من أن مسرحية مارلو لم تكن المسرحية الأولى التى يلعب فيها الشيطان دوره ــ فقد كان الشيطان شخصية أساسية فى المسرحيات الدينية فى العصور الوسطى ، وذاع فى المسارح الشعبية فى أوروبا ــ فإنها المرة الأولى التى تحظى فيها الشخصية بعناية فنية تجعل منها ــ إلى حدٍ كبير ــ شخصية فنية ، واضحة السمات ، لافتة للأنظار، بل ــ أحيانا ــ سارقة للأضواء[١١] . إن الشيطان يغرى فاوست بالطموح إلى مكانة الإله : «**ولتكن على الأرض كالإله فى السماء . سيدا متسلطا على سائر العناصر**» (ص ٣٤) ، ويلفت إليه بقوة حين يوصف بأنه ملاك ساقط ، غضب عليه الرب «لطموحه وكبريائه

ووقاحته» (ص ٤٧)، وأنه - ومن تبعه - يحمل الجحيم معه؛ لأن الجحيم هو الحرمان «من رؤية العلى العظيم ومن نعيم الجنة الأبدى الذى ذقته» (نفسه)، وهو عذاب يفوق ألف جحيم وجحيم. ولهذا فهو يبحث عن السلوى فى إغواء الآخرين ليشاركوه عذابه: «إنه لما يغرى الأشرار أن يشاركهم الآخرون فى عذابهم» (ص ٥٨). بل إن مفيستوفيليس يبدى إخلاصا شديدا وصدقا فى الإجابة عن أسئلة فاوستوس حتى قبل أن يعقد عقده معه، فلا يخفى الوصف الحقيقى لما هو مقدم عليه - «الشر» -، ولا النتيجة الحتمية المتوقعة له - «العذاب» و«اللعنة» -، وهو ليس عذابا هينا بل هو «عذاب عظيم» و«لعنة أبدية».

ومفيستوفيليس يجيب فاوست عن كل الأسئلة التى يسأله إياها، إلا تلك التى تتعلق بقدرة الله على الخلق، ويدعوه بدلا من هذا أن يفكر فى الجحيم. كما أنه يجيب فاوست إلى كل مايطلبه، حتى الرحلات فى الزمان البعيد والأماكن القصية، ويقدم له النساء والخمر والذهب، ويعلمه أسرار الكون وفنون السحر، لكنه يرفض أن يحضر له زوجة:

«صه يافاوستس - فما الزواج إلا لعبة تقليدية فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبنى حقا. أما المرأة التى تعشقها عينك فسيظفر بها قلبك، ولو كانت فاضلة مثل بنلوب، عاقلة مثل ملكة سبأ، أو جميلة كما كان إبليس قبل سقوطه...» (ص ٦٤)، ذلك لأن الزواج فضيلة يحاول الشيطان أن يبعد أتباعه عنها.

وعدا هذا فإن شيطان مارلو هو نفسه الشيطان التقليدى الشائعة صورته فى التراث الدينى والشعبى. والصورة التى قدمناها صورة تقليدية إلى حد بعيد، ولكن تأكيد مارلو بعض الصفات التى قد تترك فى نفس المتلقى - قارئا أو متفرجا - انطباعا بلون من التعاطف المستتر مع الشيطان وعذابه وطموحه وكبريائه وثورته هو الجديد على شخصية الشيطان التى عرفتها المسرحيات الدينية والشعبية.

أما مفيستو جوته فربما كان أعظم نموذج فنى للشيطان أبدعه براع كاتب. مستفيدا فى رسمه من كل ماامتدت يده من تراث دينى - مسيحى ويهودى - وشعبى أيضا. فقد استفاد جوته من «سفر أيوب» فى رسم صورة الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست. كما استفاد من التصورات القبالية والصوفية آراءه عن روح الأرض ومهمة الشيطان فى الكون[١٢].. وهكذا.

وإلى جانب التصورات - الدينية والشعبية - التى طبعت مفيستو جوته بطابعها، فهناك أيضا السمات الخاصة التى أضفتها روح جوته نفسه وقدرته الفنية على شيطانه. فمفيستو - عند جوته - هو «نقيض الإيمان والتفاؤل، وتجسيد لروح السخرية؛ فقليلون هم الذين أمكنهم أن يهربوا من نظرته التهكمية المريرة»[١٣]. وهو واقعى، يؤكد الحقيقة، وحاضر البديهة، ذكى، يستمتع إلى حد السعادة الشريرة بما يفعل.

هذه السمات الذاتية التى أضفاها جوته على شيطانه تجعلنا ننظر إلى هذه الشخصية، لابوصفها أصداء أو أمشاجاً من تصورات سابقة رتقت لتصنع ثوبا يلبسه مفيستو، بل ينبغى أن ينظر إليها على أنها شخصية حية متكاملة، لها مقومات حياتها الخاصة المختلفة عن أية صورة أخرى للشيطان فى التراث الدينى أو الشعبى أو حتى الأدبى. على أن هذا - بطبيعة الحال - لاينفى البحث فى تأثرات جوته التى ضربت فى أكثر من اتجاه، ولكن - مرة أخرى - لا لنمزق الشخصية ونتركها فى النهاية أجزاء لارابط بينها، بل لنرى كيف تفاعلت هذه العناصر فى نفس جوته، فأعادتها شخصية متكاملة حية ذاتية الملامح، لا تلتبس بأية شخصية أخرى. ولعل هذا هو ماجعل لهذه الشخصية جاذبيتها الآسرة، التى ندر أن استطاع كاتب - بعد جوته - أن يفلت من براثن تأثيرها الباهر.

* * *

هذه صورة عامة تماما عن ملامح شخصيتى الشيطان فى عملى كل من مارلو وجوته عن فاوست. أما التفصيلات الدقيقة، وتأثيرها على كاتبنا المسرحيين فستظهر خلال التعامل التفصيلى مع سمات الشيطان فى كل مسرحية من هذه المسرحيات، كما سيظهر أيضا أثر التصور الإسلامى - الذى بدأ الموضوع به - فى هذه الأعمال.

٣

كان محمد فريد أبو حديد أول كاتب مسرحى مصرى يتناول أسطورة فاوست فى مسرحيته «**عبد الشيطان**». والمسرحية تبدأ بشخص اسمه طوبوز (فاوست) جالساً فى حجرة مكتبه المتواضعة، غير المرتبة، متأففا من القراءة وتعبها، متسائلا عن جدوى أن يضيع عمره بين «هذه القبور». ويتردد عليه - فى الوقت نفسه - رسل الدائنين يطالبونه بالديون التى استدانها منهم (نخمن هذا، وإن لم يذكر صراحة فى المسرحية). ويزيد ماهو فيه من ألم ويأس أن يأتيه صديقه كلدى ويخبره أنه خطب سادى، حيث نفهم من لهجة طوبوز الحزينة المضطربة أنه يحبها. ثم تأتى سادى نفسها فيزداد طوبوز ألما على ألمه، ولكنه يحاول أن يتماسك. وما إن يخرجا، وينفرد طوبوز بنفسه، حتى نرى مقدار تعبه وضيقه بالحياة؛ فقد أصبحت فى نظره موحشة سخيفة، بل هى سراب. ويقارن بين حظه - هو الأديب

النابه ـ وحظ واحد ككلدى فضلته سادى عليه لمجرد فوزه بمنصب مرموق مع كروان باشا صاحب شركات المناجم . وتكون النتيجة أن يكفر بالقيم الإنسانية : «الوفاء ! الكرامة ! الفضيلة ! (يضحك ساخراً) العبقرية ! النبوغ ! (يضحك مرة أخرى) أولى بى أن أصبح الشيطان ! الشيطان ! هذا أولى بندائى .. (يجلس على الكرسى قلقا ويتأمل المسدس)» (ص ٢٢) إنه يفكر فى الانتحار ، ولكنه يجبن ، وحينئذ يطرق بابه رجل غريب المنظر ، يعرج فى مشيته ، ويبتسم فى تواضع متكلف ، وعليه ملابس سوداء ، فإذا هو أهرمن (الشيطان) . يحاول أهرمن أن يغير من نظرة طوبوز إلى الحياة ، أو لنقل يحاول تأكيد هذه المعانى الطارئة على طوبوز ، التى تؤكد الكفر بالحياة ومافيها من قيم وفلسفة وكتب .. فكل هذه أوهام يستطيع «العظماء» التخلص منها . ثم يؤكد له الوجهة الجديدة التى عليه أن يتجه إليها : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة ـ هذه هى الحقائق» . ويفرغ عليه أقوى مافى هذه الحياة الجديدة وهو الذهب ، ثم يعرض عليه أهرمن أن يكون حليفه أو مساعده أو عبده . ولكن طوبوز يتردد ، فيسقيه أهرمن من شراب يحمله ، فتتغير نظرته إلى الحياة تماما : «الدنيا جميلة . ألوان ساحرة . زهور بديعة . الهواء عاطر . والفضاء ممتلىء بالموسيقى» . وهكذا يستسلم طوبوز لأهرمن ، الذى يجرح ساعده ويطبع عليه خاتمه «عبد الشيطان» ، ويخفيه بسوار من ذهب .

فى الفصل الثانى نرى طوبوز فيما أتاحه له أهرمن من غنى جعله «أكبر أغنياء جانبولاد» . كما نرى طرفاً من الحياة التى يعيشها بين أفراد الطبقة الغنية المنحلة فى جانبولاد . ويسعى أهرمن جاهداً لإغراء طوبوز بسادى ـ التى تزوجت ـ واستخدام خطاباتها للضغط عليها حتى تخضع له ، ولكن طوبوز يرفض . ونعرف كيف استطاع أهرمن أن يشترى المصانع والحقول ـ عن طريق صنائعه من الأغنياء ـ وعطلها عن العمل ، فأصبح الشعب فى بورانيا وقد فقد كرامته ، عبدا لإحسان «عبد الشيطان» . لكن الوحيد الذى استطاع أن يقف فى وجه هذه الخطط كان قيسون بك ، الذى مازال مصانعه تدور وعماله يعملون . ويتهم أهرمن طوبوز بالتهاون معه ، لأنه يحب ابنته ثريا . وأخيرا يعرض أهرمن على طوبوز أن يكون حاكما على بورانيا حتى يتاح له التحكم الكامل فى مصائرها ، فالأغنياء قد يفقدون جدة الحياة معها فيتخلون عنها ، وهما لن يستمرا إلى الأبد فى إطعام الفقراء . وإذ يبدى طوبوز استياءه من هذه الخطة ، لأنه يكره أن يذله أحد ، ولايحب أن يذل أحداً ، يعاجله أهرمن بشرابه فيستمع إليه راضيا ! إن خطة أهرمن تتلخص فى تنفيذ أمور ، منها زج المعارضين فى السجون ، أو نفيهم وتشريدهم ، وحل ـ أو قل تحطيم ـ النقابات والجمعيات والأحزاب ومايشبهها من تجمعات ، وأن يتحول الكتاب ـ بالذهب أو بالإرهاب ـ عن التشدق بحديث الحرية والديمقراطية ويكتبوا مايملى عليهم ، أما عامة الشعب فلهم المهرجون و(القرداتية) يلهونهم عن قضاياهم وأمور حياتهم الجدية . أما طوبوز نفسه ، فما عليه إلا أن يردد لنفسه (أو يردد عليه أهرمن !) أنه السيد ، الرأس ، أن لا أحد سواه فى بورانيا .

فى الفصل الثالث يهول طوبوز ـ حاكم بورانيا الأعلى ـ مايراه فى أنحاء بلاده من مظاهر الفقر والمرض والقذارة والخراب ، ويرفض الانصياع لأمر أهرمن له ألا يمد قيسون بك بالفحم والبترول حتى تستمر مصانعه فى العمل . ويحطم كأس الخمر التى يعطيها إياه أهرمن ليخضعه .

ولايجد أهرمن لهذا التغير فى طوبوز إلا سببا واحداً هو الحب . إنه يحب ثريا ، التى أثرت عليه لمصلحة أبيها . لقد اتفق طوبوز مع ثريا على الزواج ـ الذى يعارضه أهرمن بشدة ، بل يرفضه ، لأن ثريا لاتريد مصلحة أبيها فحسب ـ كما يتصور أهرمن ـ بل تأخذ فى إثارة نخوة طوبوز وتبصره بمواطن الداء فى بلادهما ، ويتعاهدان على العمل الجاد لإزالة كل مظاهر الفقر والآلام فى أنحاء بورانيا .

إذ ذاك لايجد أهرمن بدا من استخدام أمان ـ المرأة التى هجرت بيتها وأولادها من أجل طوبوز ، الذى يقذف بها بعد أن يقضى منها وطره ـ لتكشف أمام ثريا وأبيها سر علاقتها بطوبوز ، فينصرفان وقد يئسا من إصلاح هذا الذى استعبد نفسه للشيطان .

بالرغم من هذا لايستسلم طوبوز ، ولايقبل العودة إلى «اللغة المعتادة» بينه وبين أهرمن . لقد أدرك أخيراً أنه باع نفسه «بتراب لامع» ، وأن ماظن أنه سيجلب سعادته جره إلى حياة تعسة ملأى بالآلام والدنس . إنه يتجرأ ويطرد أهرمن ، بل يرفع مسدسه ليقتله ، لكنه ـ بطبيعة الحال ـ لايصيبه . ويهدده أهرمن ، ويؤكد أنه سيندم وسيحتاج إليه ، وسيناديه من جديد . يخرج أهرمن ، ويغرق طوبوز فى ماضيه القذر وآثامه وجرائمه ، ويظهر له شبح سادى ـ التى انتحرت بعد خيانتها زوجها مع فاوست ـ وتطلب منه أن يفتح القبر ـ أى قلبه ـ ويبحث فيه عن نفسه ، ويتمنى هو لو يستطيع أن ينزع هذا القلب من صدره ! ويقر قرار طوبوز على أن يرحل من هذه الأرض ، التى شهدت تعاسته ، ومازال تثير مخاوفه . ويكتشف طوبوز أن ماكان يملك من ذهب قد اختفى ، وأن خاتم العبودية للشيطان أصبح يغطى جسده كله ، فيستغيث بأهرمن مرة أخرى ، فلا تجيبه إلا ضحكاته الساخرة المبتعدة . ويحاول طوبوز أن ينتحر من جديد ، ولكنه ـ مرة أخرى ـ يجبن عن لقاء الموت . وتدخل عليه طوائف من أهل بورانيا بصرخاتهم المختلطة بالضحكات .

هذه هى الخطوط العريضة لمسرحية أبى حديد . وما يهمنا منها هو شخصية أهرمن (أهرمن اسم إله الظلمة الفارسى

القديم ، ذلك الذى يعيش فى صراع أبدى مع إله النور أهورمزد فى معارك سجالية لاتنتهى ، حتى يأتى أوان الانتصار النهائى لإله النور فيقضى عليه . ويرى كثير من المحققين ــ فى تاريخ الأديان ــ أن صورته عند الفرس كانت ذات أثر كبير على صورة الشيطان عند العبريين) ، فأهرمن ــ هنا ــ يقوم بدور الشيطان الذى يعقد مع طوبوز ــ فاوست أبى خديد ــ صفقة يقوم بمقتضاها طوبوز بالائتمار بأمر أهرمن فى كل مايطلب منه ؛ فى مقابل أن يمنحه أهرمن الثروة والسطوة واللذة ، بعد أن أنقذه من يأسه الذى غرق فيه بعد تضاعف إحباطه بخطبة سادى إلى صديقه كلدى .

وأهرمن لم يأت إلى طوبوز،على نحو ما أتى شيطان مارلو، نتيجة ضيق المعرفة السائدة برغبات فاوست وطموحه إلى مرتبة إلهية يحاول تحقيقها عن طريق السحر والشيطان . وليس هو كشيطان جوته الذى يأتى صاحبه نتيجة تحد له مع الرب على شخصه ، ويجد فى تطلعات فاوست المعرفية والوجودية منفذاً ينفذ إليه منه ، لكنه جاء طوبوز إذ رأى كفره بكل مايؤمن به ، وضيقه بالحياة والناس ، وشكه فى قيمة مايكتب أو يقرأ ، ثم فى النهاية بعد أن قضت خطبة كلدى لسادى على أمله فى الحب ، وفى كل مايربطه بالحياة ، حتى إنه يشرع فى الانتحار ، ولكنه يجبن فى آخر لحظة . وفى هذه اللحظة البائسة يكون الطريق ممهداً لدخول الشيطان ؛ فهو يعرف تماماً من يختار لصحبته ، كما يعرف أيضا متى يفتح ذراعيه لضحاياه ، موقناً من النتيجة .

فطوبوز ، الأديب الفقير ، الذى لايقرأ كتبه إلا أصدقاؤه وتلاميذه ، والذى يحيا حياة حقيرة فى حجرة متواضعة ، والذى يجد ــ فوق ذلك ــ من صنوف الآلام والإحباط مايزرع اليأس عميقا فى نفسه ، ويدفعه إلى محاولة الانتحار ــ مثل هذا الإنسان لابد أن يكون فريسة سهلة لأحلام الغنى الذى يعوضه فقره ، والسطوة التى تعوضه إهمال مجتمعه لإبداعه ، واللذة التى تعوضه حرمانه من الحب والعلاقة السوية مع الجنس الآخر . وأهرمن يدخل عليه فى قمة يأسه من الحياة ، والموت ، الذى جبن إزاءه ؛ فهو مهيأ تماما ــ بماضيه وحاضره ــ للارتماء فى أحضان الشيطان .

وأهرمن يعرف مداخله إلى ضحاياه ؛ فهو يبدأ بتملق عبقرية طوبوز ، الذى يرفض هذا التملق ، بعد أن يئس من تأثير كلماته ــ التى يصفها بأنها جوفاء ــ على الناس . حينئذ يمهد أهرمن لنفسه عند طوبوز بإلقاء بذور الشك فى نفسه ، والشك فى كل شىء ، أو الشك فى (الأسماء) : «... ولكن ماقيمة الأسماء؟ إن هؤلاء الناس جميعا لايحبون إلا معرفة الأسماء، وبعدها لايهمهم شىء . ولكنك رجل آخر ؛ أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء» (ص ٢٥) ويسهل بعد أن تشكك فى (الاسم) أن تشكك فى (المضمون) الذى يحمله الاسم ؛ لأن الاسم ــ فى الحقيقة ــ هو الشىء أو القيمة أو الفكرة التى يحملها ، ولا انفصال بينهما . إن أهرمن يربط بين الشك الذى يبذره فى نفس طوبوز وبين الحالة التى وجد طوبوز عليها ، فيهدم رؤاه كلها ؛ فالصداقة سراب ، والحياة سراب ، والكتب سراب ، والفلسفة سراب ، وهذه العواطف الثائرة سراب . وبعدها مباشرة يبدأ فى التمهيد للطريق الجديد الذى يريد لطوبوز أن يسير فيه ؛ فهو يقول له : «لم لايأخذ الناس الأشياء ويتركون الوهم ؟ لم لايتركون السراب ؟ ...» (ص ٢٦) أو يقول له : «دع هذه الأوهام التى تملأ بها رأسك ! وجه نفسك وجهة جديدة» (ص٢٧) وحين يسأله طوبوز عن هذه الوجهة الجديدة ، يقول له : «الحياة . اللذة . القوة . السطوة . هذه هى الحقائق» . (ص٢٨) ولايجد كبير عناء فى إقناع طوبوز بهذا الطريق الجديد ، أو قل دفعه إليه ؛ فصاحب البيت يأتى فى هذه اللحظات ليطلب ما تأخر لدى طوبوز من أجر المسكن (ولاندرى أى شيطان دفعه فى هذا الوقت بالذات !) الذى يتولى أهرمن دفعه عنه .

وفى سبيل دفع أهرمن لطوبوز إلى الطريق الجديد ، وقد سبق أن شككه فى الأسماء ، يلجأ إلى «لغة الواقع» ــ واقع الحياة اليومية الملموسة من جهة ، وواقع طوبوز نفسه من جهة أخرى . إنه يحدثه عن الفئة التى «تتمتع وتفوز ؛ تتلذذ وتسود ؛ ــوبالاختصار تركب»... والفئة الأخرى التى «تحرم وتخيب ؛ تتألم وتذل ؛ وبالاختصار تركب» . ويحدثه أيضا عن بساطة المسألة ؛. القفزة الواحدة ؛ «امتلاك الذهب» . ولأن طوبوز يستبعد أن «يمتلك ذهبا» فإنه يساير أهرمن إلى النهاية ، فيفاجأه هذا بأن يقذف الذهب تحت قدميه ، ويجد طوبوز نفسه أمام الشيطان حقا ، فيسأله عن الثمن ، ويجد أهرمن أن الوقت صار مناسبا للحديث عن الصفقة ، التى لم يرد لها ذكر قبل أن يشعرأهرمن بأن طوبوز قد صار لعبة بين يديه .

أما الصفقة التى يعرضها أهرمن على طوبوز فلا تقوم على أن يخدم الشيطان طوبوز لمدة من الوقت على أن يرهنه روحه بعدها ، بل تقوم على أن يبيع طوبوز نفسه لأهرمن ؛ أن يكون عبده ، أو ــ كما يخفف الأمر لطوبوز ــ أن يكون مساعده وحليفه . لقد أصبح أكثر الناس يقومون ــ طواعية ــ بما كان الشيطان يتعب نفسه ــ فى الماضى ــ لإغرائهم به ، مثل شرب الخمر أو لعب القمار أو إسقاط امرأة . وأهرمن يريد الآن شيئا آخر ؛ يريد حليفا ومساعداً لايعصى له أمراً ؛ يأمره فيمتثل دون أن يسأل عن شىء .

والصفقة المعقودة بين الطرفين تقتضى العقد . الذى سيتضمن مابينهما من شروط . ولكن أهرمن لايعتد بمثل هذه العقود المكتوبة ، ولا لتوقيع بالدم ، ولاماشابه ذلك . إنه يجرح طوبوز جرحا بسيطا للغاية فى ساعده ، ويختم بخاتمه على هذا الساعد المدمى ، فإذا بالخاتم يكتب كلمة لاتمحى ، ولايمكن محوها ، «عبد الشيطان» ، توثيقا للعقد ، وإيذانا بالسقوط

المدوى لطوبوز فى قبضة الشيطان ، وإرهابا مستمرا له بكشف أمره أمام الناس .

وبتطور الأحداث فى المسرحية نعرف أن أهرمن لم «يستعبد» طوبوز ليفوز بروحه وحدها ، فهدفه أشمل من هذا وأوسع ؛ إنه يطمع فى السيطرة على أرواح أهل بورانيا جميعا ، وأن يرى الخراب يعم حقولها ومصانعها ونفوس أهلها . إنه يدفع طوبوز إلى السيطرة على مصادر الطاقة فى بورانيا ــ الفحم والنفط ــ للتحكم فى حركة الإنتاج فى المجتمع (وهى فكرة عصرية جداً ، تنطوى على تمثيل اليجورى سياسى مباشر) ، حيث يستطيع التحكم فى أصحاب رؤوس الأموال وفى حركة المصانع وأيضا فى رزق العمال . فطوبوز ــ بإيعاز من أهرمن ــ يحجب هذه المصادر عن المصانع فتتوقف حركة العمل ، وتعم البطالة ، ويصبح الجميع عبيداً لإحسان طوبوز ــ أو قل عبيد أهرمن نفسه .

أهرمن : (يستمر باسما) حقول جرداء ليس فيها عود واحد . بطالة عامة . أصبح أهل بورانيا جميعا من رعاياى . (يتردد) أقصد رعاياك (ص١٠٧) ثم يصبحون ــ بالضرورة ــ عبيداللجهل والمرض والقذارة والكسل ؛ يصبحون بشرا بغير أرواح ، بغيركرامة ؛ لأنهم ــ على حد تعبير طوبوز ــ «فقدوا احترام النفس؛ فقدوا الإنسانية يوم فقدوا كرامة العمل .»وهو لايجعل طوبوز غنيا متحكما فحسب ؛ بل يصل به إلى حكم بورانيا ؛ حتى يتحكم ــ عن سند قانونى ــ فى مصائر أهلها ، الأغنياء والفقراء معا ، بما يملك من سلطة ومافى يده من سطوة .

وأهرمن يحصن نفسه و«مساعده وحليفه» طوبوز بإقرار البديل فى نفوس الناس ؛ إنه يحرمهم من العمل ، ولكنه ينشر الملاهى التافهة التى تلتهم وقت الناس بلا طائل ، والتى تجعل الناس فى شغل دائم عن قضاياهم الحقيقية ــ قضايا العمل والكرامة والحرية . فالشوارع تمتلىء بالقرادين والقرود ، وبالأطفال المتعاركين ، والديكة المتناقرة .

وهو يرسم لصاحبه خطة تجعل الناس فى قبضته دائما ؛ إنه ينشر الملاهى لإلهاء الشعب عن حقوقه ، ولكنه لايتركه يموت جوعا فى الوقت نفسه . إنه يمنحه الطعام تفضلا ومنة ، حتى يحفظ عليه حياته ، ويتحكم ــ فى الوقت نفسه ــ فى هذه الحياة . والخطة تستمر حتى مرحلة معينة ، يبدأ بعدها التقتير فى منح الطعام نفسه . فسياسة أهرمن تتلخص فى أن حكم الجماهير يقوم على إذلالها ، للتحكم فى رزقها أولا ، ثم التحكم فى منحه أو منعه إذلالاً لهم ؛ فالشعوب لاتخضع إلا إذا أذلها حكامها :

أهرمن : **اسمع خطتى . هذا الشعب الذى نطعمه ، لانستطيع أن نستمر على إطعامه . استمالته بهذه الوسيلة متعبة . يجب أن يخضع . يجب أن يسيركما نريد بغير استمالة .**

طوبوز : **بأى وسيلة ؟**

أهرمن : **عندما نحكم .**

طوبوز : **ألا نطعم هؤلاء الجياع ؟**

أهرمن : **وماستفدنا إذن ؟ الجوع . الجوع . هو أفضل الطرق وأقصرها إلى الغاية المقصودة . ألا تعرف المثل «أجع كلبك يتبعك؟» .**

طوبوز : **لا أطيق التفكير فى هذا . مجرد تصوره يزعجنى . لقد عرفت الجوع فيما مضى . ولا أحب أن أنشر هذا الوباء بين الناس .**

أهرمن : **ضعف . هراء . وعلى كل حال فلست أقصد أن نجعلهم يموتون جوعا . أقصد فقط أن نقدم لهم من الطعام القدر المناسب الذى يحفظ الحياة فقط ..**

(ص٩٣)

كل هذا ليكون هذا الشعب مادة طيعة فى يديه ، يشكلها كيف يشاء ، أو لتكون ــ كما يقول ــ عونا على نشر لوائه وإنفاذ خطته .

أما أمثال هؤلاء الفقراء الذين تجمعوا وشكلوا جماعات أو نقابات أو أحزابا أو أى تجمع آخر ، فيجب أن تحل هذه الجماعات فورا ، أن تحطم وتفكك ، بل تدمر . ينبغى أن يؤمن كل فرد أن مصالحه وآراءه تتعارض كلية مع مصالح الآخرين وآرائهم :

أهرمن : **لاتضعف . كن صارما . هذه الجماعات لن توجد فى بورانيا . حطمها . فككها . لاتجعل أحدا يعرف الآخر . لاتجعل أحداً يضع يده فى يد الآخر . ولماذا يجتمعون حول غيرنا ؟ حولى ... حولك أنت . أقصد حولك أنت .** (ص٩٧) .

ويصبح كل فرد عدوا للآخرين ، لايجمعهم إلا العداوة والفرقة والبغضاء .

قد تجدى هذه الوسائل مع الفقراء ، الذين لا يستطيعون إلا جزئيا حتى فى أعتى الدول ديمقراطية ــ أن يتحكموا فى أرزاقهم ؛ ولكن ماالعمل مع الأغنياء ، الذين يقدرون ــ ولو جزئيا ــ أن يتحكموا فى أرزاقهم وآرائهم ومصائرهم؟ الإجابة عند أهرمن بسيطة وجاهزة : «السجن . الاعتقال . التشريد . النفى . الاضطهاد . ليس لهم إلا هذا أو ...» أو «الصداقة» لطوبوز وأهرمن ــ بطبيعة الحال ــ والقيام على تنفيذ خطتهما لتدمير شعب بورانيا تدميرا كاملا .

فأهرمن ــ إذن ــ لم يكن يطمح إلى روح طوبوز وحدها ؛ بل طمح إلى أرواح أمة بكاملها . حاول أن يستذلها بحرمان

الأفراد من العمل ، ومن العلم ، ومن الترابط ، ومن ثم الكرامة الإنسانية ، أو مجرد البحث عنها .

ولكى يحتفظ أهرمن بشعب بورانيا فى هذه الأوضاع المنحطة كان لابد أن يحتفظ بطوبوز ، وأن يحرمه من كل شيء جميل أو إيجابى فى الحياة . لقد أغرقه فى الثروة والقوة والملذات ، وحرمه ـ فى الوقت نفسه ـ من الحب ، الحب بمعناه الإيجابى ، تلك العلاقة السوية السامية التى تربط رجلا بامرأة ؛ فقد دفع أهرمن طوبوز إلى أن يفسد حياة حبيبته الأولى «سادى» ، خطيبة صديقه «كلدى» ، التى انتهت حياتها بانتحارها ، بعد أن أفسد طوبوز حياتها . وحين يقع طوبوز ـ «الحاكم العام لبورانيا»هذه المرة ـ فى حب «ثريا» ، ابنة قيسون بك ، التى بدأت تفتح أمامه آفاقا جديدة للحياة ، يتعرف فيها البسطاء من الناس ، يخدمهم ويرفع من شأنهم ، ويعيدان معاً الوجه المشرق للحياة فى بورانيا ـ يدفع أهرمن المرأة الساقطة «أمان» إلى إفساد علاقة طوبوز بثريا ، مستغلا رغبتها العارمة فى الانتقام من طوبوز ، الذى كان على علاقة معها ثم هجرها هجرا غير جميل ، ومستغلا أيضا متاجرتها فى عرضها ، بعد أن دمرت حياتها وحياة أولادها وزوجها .

وهكذا يستطيع اهرمن أن يحرم طوبوز من الحب الحقيقى ، الذى كاد يفضى إلى العلاقة الشرعية الإيجابية بين طوبوز وثريا ؛ لأن الشيطان ـ ببساطة ـ لايقر مثل هذه العلاقات الشرعية ؛ لأنها إيجابية ، تجمل وجه الحياة وتشارك فى صنعها ، فى حين ترضيه العلاقات الفاسدة ، التى تدمر الحياة وتشوه وجهها . بل إن أهرمن يحطم الزهور التى يدخل بها الخادم ليضعها فى حجرة طوبوز ـ حتى الزهور ، ويغضب غضبا شديدا إذ يراها فى يده . هذا هو الشيطان ؛ فلا يمكن أن يزرع الحب ولا أن يرى أحداً يزرعه ، هو الذى تمتلىء نفسه حقدا على الإنسان ولايمكن له أن يقبل الجمال .

ولانجد لهذا الذى يفعله اهرمن ـ او لنقل الذى يدفع طوبوز إلى فعله ـ إلا هدفا واحدا ، هو تدمير الإنسان أو إذلاله وتشويه حياته ، ولانجد لهذا سببا إلا حقده الأزلى ـ الأبدى على الإنسان ؛ فهو يقول « ...فكرة الإنسان هذه هى التى تثير احتقارى » . وفى مرة أخرى يدور هذا الحوار :

طوبوز : (يحنق) قل إنك عدو الإنسان وكفى .

أهرمن : الإنسان ! (ساخرا) الصلصال ! الطين العفن ! (بحقد) الحمأ المسنون ! أنا ! أنا ! المستمد من النار المضيئة ! أنا الطريد ؟ أنا اللعين ؟ أنا الشيطان ؟ .

(يضحك ضحكة جوفاء طويلة مزعجة)

(ص ٥٥) .

ولايكف بعد ذلك عن استخدام هذه اللهجة الحاقدة ، التى يغلفها أحيانا بادعاء السخرية ، ولا يستطيع فى أكثر الأحيان أن يخفى قدر مافيها من الحقد المدمر .

فهل انتصر أهرمن فى النهاية ؟ يصعب الإجابة عن هذا السؤال ؛ لأن الإجابة فى المسرحية مركبة[١٤] ؛ فمن وجهة النظر الاجتماعية ـ إن شئنا تسميتها كذلك ـ لا نستطيع أن نقول إنه حقق هدفه تماما ؛ فبورانيا ما يزال فيها روح حر طليق ، يحب البسطاء ويتألم لألمهم ويعمل لمصلحتهم عملا حيا فاعلا ، مثل قيسون بك وابنته ثريا . كما أن انسحابه من حياة طوبوز قد يعنى بدء تقهقره من حياة بورانيا ، التى تحيط فى النهاية ساخرة بطوبوز ، إشارة إلى سخريتها من «أفاعيل» عبد الشيطان . وحتى طوبوز نفسه لم تدمر روحه تدميرا كاملا ؛ لأن حبه ـ الحقيقى هذه المرة ـ لثريا طهر روحه ، وجعله يقف صامداً فى وجه أهرمن كى يجبره على الانسحاب من حياته ، بالرغم من أن أهرمن قد تركه فى حال أسوأ من الحال التى لقيه عليها ؛ فقد دمر حبه مرة أخرى ، وفقد ـ فيما نتصور ـ ماكان يلوذ به من موهبة أدبية ، ويزيد على هذا شعوره الممض بالندم على ما جنى فى حق أمته كلها . بالرغم من هذا كله ، وبالرغم من تحذيرات أهرمن بأنه سيعود ليستدعيه ، فإنه يظل على موقفه الصلب مع أهرمن . كل هذا قد يشكك فى انتصار حققه أهرمن،أو فى قيمة ما وصل إليه .

غير أن أبا حديد يجعل أهرمن قويا إلى النهاية ، يحذر طوبوز بثقة من أنه سيستنجد به ، وعندئذ لن يجده ، وهو ما يحدث حقا ؛ إذ يظل طوبوز يصرخ ليستعيده فلا يجد جوابا إلا ضحكات أهرمن الجوفاء ؛ وهو ما قد يشير إلى أنه بذر بذرة الفساد فى نفس طوبوز وفى قومه ، موقنا أنها لابد آتية بثمارها ولو بعد حين ، وأن الأمر لا يقتضى عودته مرة أخرى إلى طوبوز ولا إلى بورانيا . وعلى أيه حال ، فسوف نرى كيف تدخلت الطبيعة السياسية للمسرحية فى تكييف نهايتها التى كانت تحتمل غير هذا الحل .

ولقد استخدم أهرمن لاخضاع طوبوز منطقه المراوغ ، كما استخدم أيضا لونا من الخمر يستطيع أن يغير نظرة من يشربه إلى الأمور ويلون رؤيته إلى الحياة ، ويجعله طوع وجهة نظر أهرمن .

لقد كان المظهر الجسدى لأهرمن مظهرا بشريا دائما ؛ فقد جاء إلى طوبوز فى هيئة رجل لا ننكر من مظهره شيئا ، وليست له سمات تميزه إلا أنه يعرج ، ويلبس ثيابا سوداء ، فكان طوبوز يراه ، ورآه صاحب البيت ، ورآه أيضا ضيوف طوبوز دائما ، وما كان فى نظرهم إلا مهرجا ، لأنه خفيف الحركة ، يقوم بألعاب بهلوانية ، ونشط .

وأهرمن يحب النساء ويستخدمهن فى نصب شباكه حول البشر ، ولكنه لا يعاشرهن ، كما يقول لأمان فى الفصل الثالث من المسرحية .

هذه هي الملامح الداخلية و الخارجية لشيطان محمد فريد أبي حديد ؛ فما الصلة التي تربط هذا المخلوق بأسلافه في أعمال فاوست ، وبخاصة عند مارلو وجوته ؟

إن شيطان كل من مارلو وجوته لا يتجسس على فاوست ولا يستغل ضعفه ليدخل عليه ويعرض عليه المساعدة ، وإنما فاوست – إذ يصيبه اليأس والملل من الحياة التي يعيشها ، والمعرفة التي لا تروى له غلة ، ولا تحل له مشكلاته المادية أو الروحية – يتجه إلى السحر ، ويستدعي فاوست عند مارلو مفيستوفيليس ليعينه على تغيير حياته كلها[١٥] ، في حين يخرج إبليس لفاوست جوته في صورة كلب يتبعه في جولته في الخارج ، ثم يتحول بعد ذلك إلى صورة طالب علم متجول . وإبليس لم يظهر لفاوست إلا بعد أن اتجه إلى السحر ومارسه[١٦] ، كما أننا نعرف منذ البداية من حوار إبليس مع الرب – جل وعلا – أنه متجه إلى فاوست بإغرائه[١٧] . أما أبو حديد فكان إلصاق صفة التجسس واستغلال لحظات الضعف بأهرمن جزءاً من خطته في رسم الشخصية ؛ فطوبوز لم يمارس سحراً ولم يفكر فيه ، ولم يحدث بشأنه تحد بين أهرمن والرب أو غير الرب ، لا لحرج ديني – قد يكون موجوداً – ولكن لأن التجسس واستغلال الضعف – كما أشرنا – جزء من خطة أبي حديد ليكمل الرمز في شخصية أهرمن ، كما سنرى .

غير أن هذا لا يعني أن مفيستو جوته لم يلجأ إلى التجسس ، بل لجأ إلى ما يمكن أن نطلق عليه هذا الوصف ؛ فهو يعرض بمحاولة فاوست تناول السم ، فيعلق فاوست :

فاوست : **أراك ولوعا بالتجسس .**

إبليس : **أنا محيط بكل الأمور علما ؛ وإن لم أكن عليما بكل شيء .**

(ص ١٢١)

وهذا الحوار يمكن أن نفهم منه أن مفيستو كان يتجسس على فاوست ، مباشرة أو عن طريق أحد أعوانه ؛ ويكون الموقف مفهوما برده إلى تحديه الرب بملاحقة فاوست ، أو أن للشيطان قدرات خارقة تجعله « محيطا بكل الأمور ، وإن لم أكن عليما بكل شيء » . وفي كلا الحالين يخدم الموقف خطة جوته في رسم شخصية الشيطان المستفيدة من التراث الديني والشعبي عن الشيطان[١٨] ، والتي يمكن أن تقبل على أكثر من مستوى في وقت واحد .

وأهرمن – كما ذكرنا آنفا – يبدأ تقويض عالم طوبوز بالهجوم على الأسماء والألفاظ : « ولكن ما قيمة الأسماء . إن هؤلاء الناس جميعا لا يحبون إلا معرفة الأسماء ، وبعدها لا يهمهم شيء . ولكنك رجل آخر . أرجو ألا تكون من عبدة الأسماء » . (ص ٢٥) وبهذا يسهل عليه بعد ذلك أن يستل طوبوز من عالم القيم الإنسانية والمبادئ الخلقية ، لأنها « أسماء » . وهو هجوم نجد شبيها له في « فاوست » جوته :

إبليس : **أحييك أيها الأستاذ العلامة ، وإن كنت قد أتعبتني بعزائمك حتى جعل العرق يتصبب من جسدي .**

فاوست : **خبرني أولا عن اسمك .**

إبليس : **هذا لعمري سؤال تافه ؛ خصوصا من رجل يحتقر الألفاظ أي احتقار ، ولا يأبه بالعرض ؛ ويأبى إلا التعمق في البحث وراء الجوهر .**

فاوست : **ولكنكم أيها السادة كثيرا ماتنم أسماؤكم عن حقيقة أمركم ، فيظهر لنا جليا من أنتم حين يدعي الواحد منكم بإله الذباب ؛ أو المخرب المدمر ؛ أو الكذاب الأشر : أسماء تدل بوضوح على المسميات .**

وعلى كل حال فقل لي من أنت .

(ص ١١٠ – ١١١)

ففاوست كان أكثر وعيا من طوبوز ، فلم يسقط في هذا الشرك ، لا لأنه يؤمن بالأسماء أو ينخدع بها ، ولكن لأنه أقل يأساً وأقدر على مواجهة الحياة من طوبوز . هذا في حين لا يحتاج إبليس إلى أن يخدع فاوست بالكلمات ؛ لأن فاوست نفسه كان على استعداد تام للارتماء في أحضان الشيطان ؛ بدليل ممارسته السحر . وإبليس – من جهة أخرى – كان لابد واجداً وسيلة للمثول بين يدي فاوست لأنه قبل تحدى الرب على إغواء فاوست ، وحين وصل لم يكن في احتياج إلى شرك الكلمات ليوقع فاوست ، لأن جعبته لا تنفد منها الحيل والألاعيب والجدل .

ولم يكن هدف مفيستو عند جوته غير روح فاوست نفسه ، في حين كان هدف أهرمن روح طوبوز وأرواح شعب بورانيا جميعا . وخطة أهرمن تقوم على بلوغ الهدفين معا في وقت واحد ، وإن كان يبدأ بطوبوز بطبيعة الحال . أما مفيستو « فمتواضع » ؛ فهو يريد لهذا العالم الفساد والخراب ، ولكنه يعلم أن هذا مستحيل ، وأن عليه أن يقوم أولا على الأجزاء الصغيرة :

فاوست : **الآن فهمت الأعمال المجيدة التي أنت قائم بها . وإذ عجزت عن محو الكائنات « بالجملة » تريد أن تجعل باكورة أعمالك محو الأجزاء الصغيرة .**

إبليس : **وأصدقك الحديث أن ليس في هذا ما يطفئ الغلة .. إن هذا العالم الضخم يقاوم الفناء بقدم ثابتة وعزم وطيد .. وقد تقهقرت أمامه – بعد اللأي والعناء – منهزما لم أفز منه بطائل .. ولقد**

سلطنا عليه العواصف والأمواج والزلازل والنيران . ومع هذا لم يزل البر والبحر فى أمن وسلام لم يمسسهما سوء .
أما تلك المخلوقات الحقيرة : سلالة الحيوان والإنسان ، فقد نفدت فيها الحيل .. ولكم أهلكت من نسلها وقبرت .. فقام على أثرهم نسل جديد وسلالة تملأ السهل والجبل ، حتى كدت أجن حزنا وبأسا ! ! ...

(ص ١١٢ – ١١٣)

إن هدف إبليس هنا قد يبدو متواضعا بالتركيز على روح فاوست . ولكنه فى الحقيقة يعمل عملا دءوبا لهدف أوسع بكثير من هدف أهرمن ، إنه يخطط بصبر لتدول دولة النور وتسود دولة الظلام .

أما استخدام جوته للسحر فكان أوسع بكثير جدا من استخدام أبى حديد له ، فقد استخدم مفيستو السحر ليعيد الشباب إلى فاوست ، واستخدمه فى الذهاب بفاوست إلى «ليلة والبورغ» حيث احتفال السحرة والشياطين السنوى ، لينسيه ما ارتكب من جرائم فى حق مارجريت وأمها وأخيها ، ثم استخدم مفيستو السحر أيضا فى استحضار روح باريس وهيلانه أمام الإمبراطور فى الجزء الثانى من المأساة .. وهكذا . غير أن كل هذا لا يلهينا عن طبيعة استخدام جوته لهذه العناصر ، فجوته لم يورط مفيستو فى استخدام قدرته السحرية فى تغيير طبيعة فاوست ، أو حتى فى تغيير طبيعة الموقف الذى يعيشه . إن فاوست يتصرف بمحض إرادته ، ويقوم بالفعل الذى يختاره فى كل موقف ، حتى يمكن القول إن العناصر السحرية فى «فاوست» لم تقم إلا بدور ثانوى تماما ، بل يمكن النظر إليها على أنها عناصر رمزية خالصة ، وأن جوته استبقى هذه العناصر الخرافية فى العمل – كما يقول كارليل[١٩] – بوعى ، من جانبه ومن جانبنا ، أنها وهم .

هذا فى حين لم يستخدم محمد فريد أبو حديد من العناصر السحرية إلا خمر أهرمن التى كان طوبوز يتحول حالما يشربها إلى الموقف الذى يريده أهرمن ، أو – بمعنى آخر – يرى الأمور والحياة من وجهة نظر أهرمن ، وإحضار الذهب والجواهر لطوبوز ليفتنه بها ويفتن هو الرجال والنساء بدوره . وهى أمور يمكن أن تفسر تفسيرا معقولا يجعلها مقبولة فى المسرحية .

فلو أخذنا شخصية الشيطان فى مستواها «الواقعى» لم نستنكر من الشيطان أن يأتى بمثل هذه الأشياء ، خصوصا أنها تأتى استجابات طبيعية لما فى نفس طوبوز . ولو أخذناها على مستوى رمزى فسنجد أن الكاتب كان يرمز بهذه الشخصية إلى الاستعمار الإنجليزى فى مصر[٢٠] . وبشخصية طوبوز إلى محمد محمود صاحب اليد الحديدية[٢١] . وهوتفسير لا ننكره ، فقد يكون قصده فعلا وقت كتابته المسرحية (سنة ١٩٢٩ ، وإن لم تنشر إلا فى سنة ١٩٤٥)[٢١] . ولكن من الظلم للمسرحية أن نقف بها عند التعبير عن موقف تاريخى واحد . ولو قصده الكاتب وهو يكتب ، فالتعبير الرمزى يمتاز بقدرته على مجاوزة الموقف – التاريخى أو المسرحى – الذى يعبر عنه أو به . إن أهرمن عاش ويعيش فى كل الفترات التاريخية التى تعرض فيها الشعب المصرى (أو أى شعب آخر) لظلم الفئة الحاكمة – التى تدفعها قوى داخلية أو خارجية لتفسدها على شعبها ، لأنها تفيد من وراء هذا الفساد ، ماديا ومعنويا . ولهذا فليس غريبا على أهرمن – أيا ما كان اسمه ، وأيا كانت القوة التى تدفعه ، خارجية أو داخلية – أن يوفر لضحيته كل أسباب موت الضمير وفساد الخلق ، وكل أنواع المتع والملذات ، تلهيه عن واجباته الحقيقية وعن خدمة شعبه ، تنيم ضميره فى أى وقت استيقظ أو حاول الاستيقاظ .

وفى هذا الإطار نفسه يمكن أن نرى فى أهرمن جزءاً لا ينفصل عن طوبوز ، أعنى جانبا يستيقظ من نفسه كان كامنا بتأثير الإحباط المتكرر فى الحياة وتحقيق الطموح عن طريق القدرات الذاتية وحدها ، فلما أتيح لهذا الجانب المظلم أن يسود ويستيقظ أتاح لصاحبه فرصة الإفساد . ولايجبُّ هذا التفسير أن يكون أهرمن شخصية مستقلة فى المسرحية ، فهذا ليس غريبا ، وقد جرد يوجين أونيل من شخصية جون فى مسرحيته «أيام بلا نهاية» شخصية أخرى هى شخصية لفنج لتمثل لاوعى جون[٢٢] .

وبالرغم من أن أبا حديد يصدر مسرحيته بالآيات القرآنية : «ومن يعش عن ذكر الرحمن نقيض له شيطانا فهو له قرين . وإنهم ليصدونهم عن السبيل ويحسبون أنهم مهتدون . حتى إذا جاءنا قال يا ليت بينى وبينك بعد المشرقين فبئس القرين[٢٣]» .. بالرغم من هذا فإن المسرحية «لا تناقش قضية دينية كقضية الإيمان والكفر أو الإلحاد التى صادفناها عند فاوست فى شتى أزمانه .»[٢٤] كما أن الآيات تتحدث عن تخلى الشيطان عن العاصين ساعة الحساب لا فى الحياة الدنيا ، فالأمر – فى المسرحية – يظل معلقا بالإرادة الإنسانية . أو لنقل بصراع الجوانب المتباينة فى النفس الإنسانية ، حيث تتيح فترات اليأس والإحباط للجوانب الشريرة أو للدوافع الكامنة منها أن تسود وتتحكم .

والدلالة السياسية للمسرحية تظل على وفاق مع هذا التفسير ، فقضية الحاكم المطلق الظالم ، الذى ينبع ظلمه وفساده من نفسه بتأثير حياته المحبطة أو بتأثير قوى خارجية محبطة – تظل هذه القضية هى قضية المسرحية ، فى زمن الاحتلال الإنجليزى أو فى أى زمن آخر قبله أو بعده .

وعلى أية حال فمن الواضح أن (الشيطان) - هنا - يختلف تماما عن مفيستو جوته، الشخصية التى أفادجوته فى رسمها من التراث الدينى والشعبى، وجعلها محتفظة - إلى حد كبير - بسماتها وقدراتها فوق الطبيعية، بالرغم من أن شخصية الشيطان تحولت فى مراحل تالية إلى مجرد رمز للجانب المظلم من الإنسان، وهو ما تميل إليه فى تفسير شخصية أهرمن فى مسرحية أبى حديد.

والطريف أن أبا حديد - على الرغم من هذا التعديل فى الرمز الذى يلقيه على عاتق شخصية أهرمن، كما رأينا - يدين لمفيستو جوته ربما فى كل تفصيلة يرسمها لأهرمن؛ فكما يظهر مفيستو فى كثير من المشاهد فى مظهر بشرى يظهر أهرمن مصاباً بالعرج، وكما كان أهرمن مشهوراً فى قصر طوبوز بأنه مهرج، كان مفيستو أيضا فى قصر الإمبراطور... وهكذا.

والأهم من هذا أن خطة أهرمن للسيطرة على طوبوز كانت تقوم على حرمانه من الحب الصادق السوى، وهو ما يقابل حرمان مفيستو فاوست من الحب أيضا؛ إذ استطاع أن يحول علاقة فاوست بمرجريت - البريئة الطاهرة - إلى علاقة دنسة انتهت بانتهاك فاوست لعرضها والتسبب فى قتل أمها وقتله هو لأخيها، ثم إعدام مرجريت نفسها بعد تخلصها من ثمرة هذا الحب الدنس[٢٥].

كما أننا لابد أن نشير إلى «هبات الشيطان» - من مال أو ذهب أوغيره - التى تتحول إلى هباء؛ فبمجرد تخلى أهرمن عن طوبوز يذهب الأخير إلى صناديق ذهبه ليجدها فارغة؛ وهى فكرة شائعة عن الشيطان.

وهكذا نجد أن أبا حديد أفاد إفادة واسعة فى رسم شخصية أهرمن من رسم جوته لشخصية مفيستو فيليس، ولكنه جند هذه الملامح لرسم شخصية خاصة به، لها أبعادها الرمزية التى خطط لها بدقة ونفذها بتوفيق.

٤

لا تختلف البداية التى يفتتح بها باكثير مسرحيته عن فاوست - «فاوست الجديد»[٢٦] - عن البداية فى كل المسرحيات المكتوبة عنه كثيرا؛ إذ تفتتح المسرحية بفاوست جالسا فى حجرة مكتبه التى تسودها الفوضى، دافناً رأسه بين يديه، ناعيا حظه من الدنيا، يائسا، مؤرقا بالطريقة التى يختارها للانتحار. ويدخل عليه صديقه بارسيلز محاولا أن يفتح شهيته للحياة والحب واللذة، لكن فاوست عزف عن هذا كله، بعد أن سئم الحياة وهجرته محبوبته مارجريت إلى الدير دون سبب مفهوم. ويحاول بارسيلز أن يثنيه - على الأقل - عن فكرة الانتحار، فيسايره فاوست حتى يتخلص منه ويصرفه.

ويدخل الشيطان على فاوست فى صورة صديقه بارسيلز، ويمنعه من الانتحار، ويعرض عليه أن يعاقده على أن يمنحه فاوست روحه ويطيعه فى كل ما يأمره به، وفى مقابل ذلك يمنح الشيطان فاوست القوة والشباب والغنى والشهرة والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة والحب العارم. ويوافق فاوست بطبيعة الحال؛ فيطوف به الشيطان كل بقعة فى العالم، وينطلق به إلى الكواكب والنجوم، فيرى أن الأرض كروية وليست مسطحة، وأنها تدور حول الشمس، لا العكس، ويسبح به فى أعماق البحار يريه عجائبها، ويجمعه بنساء من كل أنحاء العالم، وبكل جميلات أوروبا ونساء بيوتاتها وأميرات ألمانيا، وحتى حبيبته مارجريت يأتى بها من الدير، ويسقيه ألذ الخمور، بل يأتى له بهيلين، جميلة اليونان التى تسبب خطفها فى حروب طروادة، وآلهات الجمال، أفروديت وفينوس وإيلات وعشتروت، ويساعده فى حل المعضلات العلمية حتى توصل إلى كثير من الاكتشافات، وجمعه بكهنة وادى النيل وحكماء الهند والصين، وأراه فلاسفة الإغريق فى دروسهم. غير أن هذا كله لا يرضى فاوست. إنه متعطش إلى «كنوز المعرفة الشاملة، الموصلة إلى حقائق الأشياء»، فى الوقت الذى لم يزده كل هذا بالحقيقة إلا جهلا، ولم يزد نفسه إلا تعطشا. لقد حدث لفاوست - يوما - أن رأى الحقيقة الكبرى فجمع الأبد كله فى لحظة واحدة:

لوسيفر: **متى كان ذلك؟**

فاوست: **فى عيد الميلاد.. عقب تلك الحفلة الساهرة التى جمعت لى فيها حسان أوروبا كلها..**

لوسيفر: **لقد كنت متعبا.. ولقد تركتك تذهب لتنام..**

فاوست: **أجل.. أجل.. ذهبت لأنام.. ولكنى لم أنم.. فقمت فاغتسلت وتطهرت.. وشعرت بخفة عجيبة.. وطمأنينة عامرة.. وانشراح عظيم.. فخرجت إلى الشرفة، وجعلت أنظر إلى السماء وهى مرصعة بالنجوم.. فإذا أنا أبكى! وإذا ضوء النجوم يمتزج بدموعى.. وإذا صوت يتردد فى كل مكان: الحقيقة الكبرى! وإذا الحقيقة الكبرى تشرق على من كل جانب..**

لوسيفر: **حدثنى.. كيف رأيتها؟**

فاوست: **لا أستطيع أن أصفها، تلك اللحظة، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة، ووجدتنى وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة.. وهى تتسع وتتسع وتتسع، حتى احتضنت الوجود كله!..**

(المسرحية: الفصل الثانى)

وطبيعى أن يصف لوسيفر هذه اللحظة الباهرة بأنها وهم ، لكن فاوست مقتنع بأنها الحقيقة ، ولا حقيقة بعدها ، بل هو يريد من لوسيفر أن يساعده على أن يجعل من هذه الحقيقة التى عاينها هو للحظة ، شيئا علميا متحققاً ، متاحا للبشر جميعا ، يعاينونه فى أى وقت يشاءون وأى مكان كانوا . ويستمر الحوار :

لوسيفر : **وهم من الأوهام !**
فاوست : **كلا .. كلا ، إنها الحقيقة الكبرى .. الحقيقة الكبرى .. فلا تحاول أن تشككنى ..**
لوسيفر : **هل تستطيع أن تبرهن على ذلك ؟**
فاوست : **لا .. لا .. ولكنى سأسعى لذلك عن طريق العلم ..**
لوسيفر (ساخرا) : **عن طريق العلم ؟ !**
فاوست : **نعم .. حتى لا تكون المشاهدة ومضة خاطفة .. حتى يستطيع الناس جميعا أن يدركوا مثل ما أدركت فى أى مكان وفى أى زمان ..**

إن لوسيفر يعلم أن هذا مستحيل ، فضلا عن أنه ـ لو تحقق فرضا ـ يكون ضربة قاضية لما بذل حياته له من التحدى لرب العزة وإغواء البشر ؛ ولهذا فهو يحاول إغراق فاوست من جديد فى ملذاته الحسية التى لا تنفد ؛ فيحضر له هيلين من هاديس ، لكن فاوست يعرض عنها مقاوما رغبته الجارفة فيها حتى يغمى عليه ، فيصرفها لوسيفر ، ويستيقظ فاوست وهو يصيح : الله .. الله .. لقد رأيت نور الله ...

ويتنادى العالم كله بما حقق فاوست من كشوف علمية ، فتتسابق الدولتان العظميان كل واحدة تريده لنفسها ، حتى تحتكر اكتشافاته واختراعاته فتتمكن من السيطرة على العالم ، بل تعرض كل واحدة مائة مليون مارك ، أو يدخل جيشها ويأخذ فاوست عنوة . ويحاول لوسيفر إقناع فاوست بالقبول ، ويدفع صديقه بارسيلز إلى محاولة إقناعه ، مغريا إياه بأن يوقع معه عقدا شبيها بذلك الذى وقعه مع فاوست . ولكنهما يخفقان فى إقناع فاوست . ويمزق فاوست أوراقه ثم يحرقها ، بعد أن أيقن أن لوسيفر يخدعه ، وأنه لا يساعده إلا حيث يسير فى الطريق الذى يريده الشيطان ؛ أما الطريق إلى سعادة البشرية وإيمانها فإنه يسده فى وجهه ويشككه فى قيمته ؛ وأيضا بعد أن خدع فاوست عن مارجريت ، التى ادعى أنه أحضرها له من الدير ، لكنه تبين أن مارجريت الأولى لم تكن إلا بغيا على صورتها ، فلما حضرت مارجريت الحقيقية لتنصح فاوست بالابتعاد عن الشيطان سقاها مخدرا وفسق بها ، فلما رآها عذراء جن جنونه . ثم إنه ـ بعد هذا كله ـ علم بالأطماع الشرهة لصديقه بارسيلز وأنه لابد قاتله إذا لم يستجب له .

وقد تحقق ما توقعه ؛ إذ سارع بارسيلز ـ فى غمرة غضبه وإحباطه ، وقد أعلمه فاوست أنه مزق أوراقه وأحرقها ـ إلى خنجره المسموم وأخمده فى قلب فاوست ، وعاد إلى لوسيفر يبشره بقتل فاوست ويسأله أن يكون هو مكانه ، فيسخر منه لوسيفر ويؤنبه على قتل رجل ستمر أجيال وأجيال قبل أن يوجد مثيل له ، وينصحه بأن ينتحر هربا من المصير المظلم الذى ينتظره على أيدى قوات الدولتين ، وقد بلغ الجميع أنه قتل فاوست بعد أن أحرق الأخير أوراقه ، وأن بارسيلز خدع الجميع فيتحرون فيما يعانى فاوست سكرات الموت يحاول لوسيفر ـ للمرة الأخيرة ـ أن يغريه بأن يسلمه روحه حتى لا تذهب إلى حياة النعيم الخاملة ، الداعية إلى السأم ، ويصر على أن فاوست ما يزال ملكه . ولكن فاوست لا ينخدع باللعبة الجديدة للوسيفر ؛ لأنه ما وفى بالعهد الذى قطعه على نفسه ، ولم يجب فاوست إلى كل ما طلبه . وتأتى الملائكة لتستنقذ روح فاوست وتصعد بها إلى السماء .

إن الإطار العام للمسرحية ـ هنا ـ لا يختلف كثيرا عن الإطار الذى تشكلت فيه مسرحيتا مارلو وجوته ومسرحية أبى حديد ، وإن كان يختلف ـ بطبيعة الحال ـ عن التوجهات العامة للشخصيات فى هذه المسرحيات الثلاث ، وبخاصة شخصية فاوست ـ التى سنرجئ الحديث عنها ـ وإلى حد ما شخصية لوسيفر ، وهى التى تهمنا هنا .

إن اول ما يصادفنا من قدرات لوسيفر قدرته على التأثير فى الأشياء وفى الإنسان بدنيا ، حيث يجعل ذبالة المصباح تتراقص ، ويجعل جسد فاوست تسرى فيه رعده كأنها دبيب ثعبان بارد أملس ؛ بل هو يعلم ما يفكر فيه الإنسان ، ويوحى إليه أفكاراً لا يكتشفها إلا من خبر ألاعيب الشيطان . وهذه الفكرة الأخيرة فكرة دينية استفاد فيها باكثير من تلك الصفات التى ينسبها القرآن الكريم إلى الشيطان فى آيات عدة ، من مثل «إيحائه» إلى الإنسان الشر أو «وسوسته» له به ، أو تشبيه السادر فى الحرام (آكل الربا مثلا) بالذى «يتخبطه الشيطان من المس» ، أو قول الرسول ـ عليه السلام ـ «إن الشيطان يجرى من ابن آدم مجرى الدم من العروق ..» ؛ وغير ذلك من صفات أضفاها الإسلام على الشيطان فشكلت تصور باكثير عنه .

هذا التوجيه الإسلامى لشخصية الشيطان هو الذى يميز صورة الشيطان فى عمل باكثير عن صورتها فى الأعمال الأخرى ، وهو الذى يوجه هذه الشخصية داخل المسرحية ويحدد علاقاتها بسائر الشخصيات ، خصوصا شخصية فاوست ، الشخصية الأولى فى المسرحية .

أول ما يلفت النظر فى شخصية لوسيفر أنه ليس كافرًا بالله ، وليس «أول الجاحدين المنكرين» ، كما يتصور الناس

ومنهم فاوست عنه ؛ بل هو «أول المؤمنين الموحدين» ، الأمر الذى يعرفه به الخاصة (وهم الصوفية ، فيما يبدو ، لأن المؤثرات الصوفية فى المسرحية كثيرة وأساسية ، وسنرجئ الحديث عنها لنعود إليها فيما بعد) إن كل ما حدث هو أن الشيطان خرج على رب العزة لما افتقد من عدله وحكمته فلاقى الجزاء طردا ولعنة . لذا لا يجد لوسيفر من يشهده على عقده مع فاوست إلا الله ــ تعالى ــ نفسه : «اللهم ، يارب العزة ، ياذا الجلال والإكرام ، أنت الشاهد ولا شاهد غيرك .. وكفى بك شاهداً ووكيلاً» . لكن هذا القول لا ينبغى أن يؤخذ على عواهنه ؛ لأن الشيطان يوقع عقده مع فاوست لكى ينتهى إلى الدعوة إلى آله جديد ، هو فاوست أو ــ بالأحرى ــ الشيطان نفسه . هذا التناقض ــ على مستوى الفكر الدينى نفسه ــ كان يمكن أن يحل إذا تحدث الشيطان ــ أو إحدى الشخصيات الأخرى ، على الأقل ــ عن المهمة التى أخذها الشيطان على عاتقه فى دائرة الوجود ــ وهى أساسية فى الفكر الدينى أيضا ــ وهى مهمة التخذيل عن عبادة الله والصد عن طريقه المستقيم . وهى مهمة لم يكد لوسيفر يشير إليها فى حديثه إلا إشارات عابرة لا تكاد تبين ، فى حين أن علاقته بفاوست كلها ينبغى أن ينظر إليها فى هذا الإطار . فهو يحاور بارسيلز على هذا النحو :

بارسيلز : **خبرنى يا مولاى .. ما غايتك من جعله حاكما على إحدى الدولتين ؟**

لوسيفر : **ليزودها بمخترعاته الحربية فتستسلم له الدولة الأخرى فيحكم العالم كله ، ويدعو الناس إلى عبادته فيعبده الجميع .**

بارسيلز : **وما حظك يا مولاى من ذلك ؟**

لوسيفر : **كل من يعبد غير الله .. فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى .**

فالهدف من العقد الذى يوقعه لوسيفر مع فاوست هو هذا الهدف الأساسى الواسع المدى ، الذى ينفرد به باكثير فى عمله بين كل الأعمال الأخرى عن فاوست . فإذا كان الهدف من وراء العقد عند كل من مارلو وجوته أن يكسب الشيطان روحا بشرية ــ وإن كانت روحا غير الأرواح الأخرى ــ تنضم إلى رعاياه ، ثم يتسع الهدف عند أبى حديد ليشمل تدمير روح شعب بكامله عن طريق تدمير أرواح حكامه أو حاكمه الأعلى ، على الأقل ــ فإن باكثير يتسع بهذا الهدف ليشمل البشرية كلها فى إطار التصور الدينى لإبليس الذى يعمل بكل الطرق المتاحة ليصد «عن سبيل الله» . ومع ذلك ، فينبغى أن نشير إلى أن المشهد الافتتاحى ، الذى يقدم الرهان بين الرب والشيطان على روح فاوست ، عند جوته ، يجعل من روح فاوست تمثيلا لروح البشرية جمعاء ، ويجعل من الرهان عليها تمثيلا للرهان الأول ــ الأساسى ــ بين الرب وإبليس حين أمر الرب إبليس بالسجود لآدم ، فرفض ، وأخذ على عاتقه مهمة إغواء البشر وإبعادهم عن طريق الله . ولعل باكثير قرأ هذا المشهد على النحو السابق ، ووجد أن الموقف الدينى كامن فيه ، إلى جانب التصور الدينى لمهمة إبليس نفسه ، فخطط للشخصية على هذا النحو نفسه.

والموقف الدينى لا يحكم هذه الفكرة فى المسرحية فقط ، بل يحكم أيضا علاقات لوسيفر مع الشخصيات كلها . فهو يختار فاوست من بين الجميع ليوقع معه عقده ، مدفوعا فى الاختيار بطموح فاوست وقدراته العلمية ، والقوى المتصارعة فى نفسه ، وتكوين شخصيته ، ويرفض ــ فى الوقت نفسه ــ أن يوقع عقدا مماثلا مع بارسيلز ؛ لأن بارسيلز لا يحتاج إلى مثل هذا العقد ليرتبط إلى الأبد بالشيطان ؛ فقد سار فى طريقه دون أى إغواء أوجهد من الشيطان ، مثله فى هذا ــ كما يقول لوسيفر ــ مثل مئات الملايين من البشر . فقد هجر العلم وسار فى طريق تزييف النقود والعب من الملذات الحسية بلا حدود أو وازع من خلق أو ضمير . بل إنه يعين الشيطان على صديقه الحميم فاوست لمجرد الحقد على فاوست لأنه وقع عقداً مع الشيطان ، على أمل أن يوقع عقدا مماثلا يتيح له القوة واللذة بلا حدود ــ كما يتصور .

كما أن الشيطان يتمكن من إحضار جرترود ــ البغى الشبيهة بمارجريت ــ إلى فاوست فى فراشه ، لكنه يخفق فى إحضار مارجريت نفسها ، التى ذهبت إلى الدير لتقيم فيه ، من منطلق «إن عبادى ليس لك عليهم سلطان» (الإسراء ٦٥) و«إن عبادى ليس لك عليهم سلطان إلا من اتبعك من الغاوين» (الحجر ٤٣) . فلا يقع فى حبائل الشيطان ويستمع إلى غواياته إلا من كان مهيأً أصلا لأن يقع تحت سلطانه .

والشيطان يستطيع أن يعطى كل شئ ، لكنه لا يعطى إلا بمقدار يحدده ، وفى المجال الذى يختاره . فهو يمنح فاوست اللذات الحسية فى سخاء وبلا حدود ، لكنه يقتر عليه فى العطاء العلمى والروحى تقتيراً يجعل فاوست ينذره دائما بفسخ العقد بينهما ، وهو ما يفعله فى النهاية . بل إنه يوجه عطاء فاوست العلمى التوجيه الذى يرغب فيه هو ، ويسخو عليه فى الاكتشافات المدمرة ، فى حين يبخل عليه بالمساعدة فى اكتشافات أخرى تتيح حياة أفضل ورخاء للبشرية جمعاء .

وخطة لوسيفر مع فاوست تستحق الوصف بأنها «خطة شيطانية» ؛ فهو يعينه على بحوثه العلمية ، ويتيح له الشهرة والمجد والملذات الحسية بلا حدود حتى «يفتنه» عن نفسه وعن أهدافه الجليلة من وراء بحوثه لخدمة البشرية وسعادتها ، ويحاول الزج به فى معترك الصراع الدائر بين القوتين العظميين ؛ فإذا ظفرت به إحداهما وحصلت على كشوفه أخضعت الأخرى ، بل العالم كله ، فيفتن به الناس ، فيستذلون له ولدولته ، بل يعبدونه ، و«كل من يعبد غير الله فهو يعبدنى ، وكل من لا يعبد الله فهو يعبدنى» .

والعقد الذى يعقده الشيطان مع فاوست يعطيه الحق فى روح فاوست،فى سبيل أن يمنحه اللذة والقوة والشباب والغنى والمعرفة الشاملة والصحة الكاملة . ولنلاحظ أنه ـ على غير عقود فاوست الأخرى مع الشيطان ـ ليس محدداً بمدة ، كما عند مارلو ، أو بلحظة يشعر فيها بسعادة غامرة بحيث يقول لها «قفى لا تبرحى» كما عند جوته ؛ لأن المدة هنا تكون فى غير صالح الشيطان ؛ فقد تنتهى مدة العقد قبل أن يموت فاوست وتتاح له الفرصة أن يتوب فيفلت من قبضة الشيطان ، كما أن الشيطان لا يستطيع أن يميت فاوست ؛ فالعمر أمر يتوقف على قدرة الله ، وهى فكرة دينية واضحة وبديهية . ومن جهة أخرى فانتهاء العقد لم يكن لينتهى بسعادة فاوست الجديد سعادة يشعر فيها بكمال هذه السعادة ؛ لأن هدف لوسيفر هنا ليس روح فاوست نفسها ، لكنه يهدف إلى تدمير أرواح كل البشر ـ كما أشرت . أما الشروط الأساسية فى العقد ، وما يمنحه الشيطان لفاوست بموجبها ، فهى دليل واضح على قدرة الشيطان على العطاء فى هذه المجالات . ولكن الجديد هنا هو كيف يعطى الشيطان ما يعطى . لقد عمد باكثير إلى الأساطير ـ التى بنى عليها كل من مارلو وجوته فكرة إحضار هيلين مثلا من هاديس ـ فحطم الأساس الذى تقوم عليه ، وحطم قدرتها على الإيهام بالصدق ، فأصبحت عنده «خرافات شيطانية» أشاعها الشيطان فى أحلام الشعوب ليصدهم بها عن القيام بمغامرات جديدة فى سبيل العلم والمعرفة . ولهذا فقدت عطاياه قيمتها ـ إلا العطاء العلمى والروحى وحده ؛ لأنه يكمن فى الأصل فى نفس الإنسان وعقله ـ فتحولت هذه الأعطيات إلى أوهام ، وأشباح بلا أرواح :

فاوست : **أيها المغالط الكبير ، ليست مأساة مارجريت هى كل شىء ، وإنما كشفت لى زيفك ، وأثبتت لى أن كل ما جئتنى به منذ عرفتك إلى الآن وهم فى وهم ..**

لوسيفر : **وما ذنبى أنا فى ذلك يا فاوست؟**

فاوست : **ماذا تقول؟**

لوسيفر : **أنت وهم ، وكل ما حولك وهم ، وكل ماتحتك ومافوقك وهم !**

فاوست : **وأنت؟**

لوسيفر : **وأنا وهم ، وهذا الوجود كله وهم فى وهم ..**

فاوست : **كلا .. كلا .. إن الحقائق العلمية التى أعتنى على اكتشافها ليست بأوهام .**

لوسيفر : **اعترفت الآن أن ليس كل ماجئتك به وهما فى وهم .**

فاوست : **إلا الحقائق العلمية ؛ ولذلك كنت لا تطلعنى عليها إلا على كره منك ، وبعد عناء طويل ؛ أما الخيالات والأوهام فقد كنت تغمرنى بها بكل سخاء ، ولو لم أطلبها منك .**

(الفصل الثالث)

إن هذا الحوار يكشف عن شك فاوست فى عطايا لوسيفر ، التى لو رددناها على تحطيمه «الإيهام» فى صدق الأساطير ، لأصبحت عطايا لوسيفر مجرد وهم وخيال أو إيهام بالحقيقة دون وقوعها ، أو أنه يقصد أن هذه الملذات كلها زائلة لا يبقى منها أثر فى نفس الإنسان بعد لحظتها ، إذا ما قورنت بلذة الكشف العلمى وثبات نتائجه . ولعل هذا يكون أثراً لتصوير القرآن الأثر العكسى لعطايا الشيطان ، فى مثل قوله تعالى «الشيطان يعدكم الفقر ويأمركم بالفحشاء» (البقرة ٢٦٨) .

كما يكشف هذا الحوار نفسه ـ مع فقرات حوارية أخرى ـ عن هذه القدرة على الجدل والخداع التى يتمتع بها لوسيفر . إنه ، حين يفاجأ بقول فاوست إن عطاياه أوهام ، لا يتورع ـ ليكسب الموقف ـ عن وصف كل شىء فى الوجود ، حتى هو نفسه ، بأنه وهم ، ويساير فاوست فى شكه حتى يحاول تشكيكه فى الحقائق العلمية وفى عدل الله وحكمته . بل إنه يلجأ أحيانا إلى الاعتراف ـ فى الجدل ـ بقدرة الإنسان التى تفوق قدرة الشيطان ، ليقود فاوست إلى حيث يريد .

والعلاقة بين فاوست والشيطان يكاد يوحى باكثير فى بعض المواقف ـ كالفقرة الحوارية السابقة ـ بأنها علاقة أشبه بالحلم ؛ فعطاياه أوهام ، وتطوافه بفاوست هو تطواف بالروح بلا جسد ؛ فقد دخلت أولجا إلى معمل فاوست فذعرت إذ وجدت فاوست الجسد لا روح فيه ، ثم تبين أنه كان يصحب الشيطان فى رحلة إلى أدغال إفريقيا وصحاريها ؛ وهى رحلة لم تستغرق من الوقت إلا ثوانى أو ـ على الأكثر ـ دقائق معدودات ؛ الأمر الذى يوحى بالطبيعة الحلمية لمثل هذه الرحلات التى تجسد فيها القسم الأكبر من عطايا لوسيفر لفاوست . وهو ما يؤكد خداع لوسيفر لفاوست ؛ فهو لم يمنحه السعادة ـ حقا إن طبيعة فاوست غير قابلة للسعادة ! كما سنرى ـ بما أتاحه له من متع زائلة حقيرة ، وحتى ما أعانه عليه فى بحوثه العلمية أفسده عليه بتوجيهاته الشريرة لهذه البحوث ، بل إن ما كان نافعا للناس منها دفع فاوست إلى عرضه فى الميادين ليغريه بالشهرة الزائفة عن الإنتاج الحقيقى النافع .

وطبيعى أن قسوة لوسيفر لا تعرف الرحمة ، واستغلاله لا يتوقف عند حد . فقد استغل بارسيلز لتحقيق مأربه فى إبرام الاتفاق مع القوتين المتصارعتين باسم فاوست ، وفى محاولة إقناع فاوست بإجابة مطالبها ، حتى إذا أخفق الأمر كله أمره بالانتحار ، أو يتركه بين يدى القوات المجتمعة خارج المدينة لتعذبه ثم تقتله ؛ فينتحر بارسيلز .

وبالرغم من هذا كله تمكن فاوست من تحدى الشيطان وكسب الجولة النهائية منه ؛ لأنه كان من الوعى والتماسك بحيث كشف خداعه وإخلاله بشروط العقد بينهما ، فتخلص من الرابطة بينهما فى الوقت المناسب ، ولم تفلح - بطبيعة الحال - المحاولات المستميته التى بذلها لوسيفر فى النهاية لخداع فاوست عن نفسه للمرة الأخيرة ، فكسب الأخير الجولة الأخيرة ، ودافعت عن روحه الملائكة ، وأثبت - فى النهاية - أن قدرات الإنسان ، مسلحا بالعلم والوعى ، تفوق قدرة الشيطان نفسه .

ولقد كان للوسيفر نفسه اليد الطولى فى خسارته النهائية ؛ فهو - فيما يبدو - فى سبيل خداع فاوست يشهد الله - تعالى - على العقد ، فيكون على الملائكة أن تدافع عن الحق فى التعاقد الذى تم بشهادة المولى - تعالى - ذاته . لقد وقع لوسيفر فى الحفرة التى احتفرها لفاوست ، فخسر روح فاوست . كما أن خداعه هو نفسه الذى أيقظ فى فاوست وعيه بالأمور ، وإخلال لوسيفر بشروط العقد ، وضرورة التخلص من هذا العقد . لقد كان لوسيفر - إذن - ضحية خداعه هو وكذبه ومداورته ، وكان - بحق - الشر الذى يحث على الخير ويدفع إليه ؛ فلولا تدخله فى حياة فاوست ، ثم خداعه له وكذبه عليه ، لمات هذا الأخير منتحراً منذ البداية ، ولما سعى إلى هذا الطريق الصوفى - العلمى ، كما سنرى بعد - ليصبح فى النهاية عدواً للشيطان ووليا للرحمن .

كما أن الشرط الوحيد الذى يقع على لوسيفر فى العقد كان خدعة كبيرة له ؛ فقد وافق على أن يطيع فاوست فى كل ما يطلبه منه ، واثقا من أنه مستطيع أن يجيب كل مطالبه أياً كانت طبيعتها ، ولكنه كشف عن ضيق أفق معرفته بالنفس الإنسانية ، التى تتقلب دائما على اكثر من وجه - دون تناقض ؛ لأن هذه طبيعة تكوينها . ففى الوقت الذى كان فيه فاوست يتقلب فى متع اللذائذ الحسية التى أتاحها له لوسيفر ، كان الجذر الدينى فى نفسه يعود إلى النمو والاخضرار ، حتى كشف له نور الحقيقة الكبرى ، فطلب إلى لوسيفر أن يساعده فى كشف علمى يمكنه أن يطيل أمد هذه اللحظة الكاشفة ويتيحها - فى الوقت نفسه - للجميع . ويرفض لوسيفر بطبيعة الحال ؛ لأن تحقيق هذا الكشف مستحيل ، ولأنه - كما أشرت فى السابق - كفيل بالقضاء على الشيطان ومهمته فى الكون تماما . وبهذا يتاح لفاوست أن يتخلص من لوسيفر ، ويخلص روحه من قبضته ، ويعود إلى نفسه وإلى الله .

وفى النهاية ، فلا مبالغة فى القول إن باكثير نجح نجاحا جديرا بالثناء فى استغلاله التراث الدينى الإسلامى - الذى تشربه تشربا تاما - لرسم هذه الشخصية التى لا يشعر أى جانب من جوانبها بأنه ناب عن موضعه أو خارج عن الإطار العام للصورة التى ارتضاها للوسيفر ، مضيفا إلى هذا التصور الإسلامى - أو لنقل داخل هذا التصور نفسه - التفاصيل التى وجدها صالحة فى عمل كل من مارلو وجوته ، دون أن يشعر بغرابة أى عنصر من هذه العناصر كلها .

٥

أما مسرحية توفيق الحكيم - « نحو حياة أفضل » - ففاوست ليها مصلح يذهب إلى الريف فيهوله حجم الأوضاع الفاسدة فى الريف المصرى . ويدخل عليه الشيطان - الذى يوصف شكلا بأنه « شبح » - ويحاوره ، عارضاً عليه أن يساعده فى مهمة إصلاح الناس التى نذر نفسه لها . والثمن الذى يطلبه الشيطان هو أن يكون المصلح صادقا مع الناس حين يسألونه : كيف استطعت الإصلاح بهذه السرعة ؟ ويتردد المصلح مرتين : الأولى حين يعرض عليه الشيطان المعونة ؛ إذ كيف يمكنه أن يسلم مصائر الناس ليد الشيطان ؟ « أليس هذا مناقضا لرسالتى كل التناقض ؟ ! » لكن إغراء القدرة التى يمتلكها الشيطان تزيل هذا التردد ؛ فما عليه إلا أن يوافق على الثمن - أو لنقل الشرط - حتى يحقق له الشيطان غرضه فى طرفه عين . ثم هو يتردد مرة ثانية حين يعرف الشرط الذى يمليه الشيطان عليه ، الصدق ولا شئ غيره ؛ فمعنى أن يصدق المصلح فى إجابته ، وينسب الإصلاح للشيطان ، أن يرجمه الناس . ولكن الشيطان يتهمه بالجبن وليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقاً ! » ثم بالأنانية :

المصلح : **إنك لم تعاونى .. ولكنك كشفت عن طواياك !**

الشيطان : **بل كشفت عن حقيقتك !**

المصلح : **حقيقتى ؟**

الشيطان : **إنك لا تحب الناس بقدر حبك لنفسك .. إنك لست حريصا على إصلاح قومك ، بقدر حرصك على سلامة موقفك !**

(المسرح المنوع ، ص ٨٨٢)

فلا يملك المصلح إزاء هذه الاتهامات القوية الحجة إلا أن يطرده ، ثم يعود فيستوقفه ويقبل التعاقد بشرطه .

وعلى الفور يغير الشيطان كل شئ من حول المصلح ؛ فتختفى الأكواخ والقذارة ، ويظهر بدلا منها المبانى الجميلة و(الفيلات) ، وسط الحدائق والبساتين العامة - إنه شيء يراه المصلح فيذهل ولا يصدق « أقومى يعيشون فى هذه الجنة ؟ ! »

ويفيق المصلح من ذهوله وتعجبه فيطلب أن يرى الناس ، وبخاصة أكثرهم فقراً وقذارة ، ذلك الأجير الذى رآه فى الصباح يرعى المواشى وخلفه زوجته تجمع الروث لتصنع منه وقودا . ويحضرهما الشيطان له ، فيخبرانه كيف أصبح كل سكان القرية ملاكاً ، وأنه هو نفسه - الأجير - أصبح يملك عشرين فدانا ، وأن بالقرية مصانع زراعية للجبن واللبن المحفوظ والخضر والفاكهة المعبأة ، وأن الجمعية الزراعية تقدم لهم المحاريث والجرارات و« الماكينات » البخارية لقاء اشتراك

سنوى . ولكن المصلح يعرف منهما أيضا كيف أطغى الغنى الرجل ـ الذى كان أجيراً ـ فأصبح يبحث عن زوجة أخرى غير زوجته ، وكيف أنه يقضي لياليه مع أصحابه يشربون الشاى ويدخنون الحشيش . أما زوجته فإنها تترك الدجاج يبيض على « الراديو » وتلعب فوقه الكتاكيت ، وغيرها يتركن الأرانب تلد على الفراش ، ويضعن (بلاليص) المش والعسل الأسود خلف الكنبة . حقا ، لقد غير الشيطان حياتهم ، وحول بؤسهم إلى رخاء ، لكنه الرخاء الذى يطغى ، « رخاء الشيطان » . إنه يمنح الرخاء مصحوبا بالحقد والحسد ، حتى بين الأغنياء ، ومصحوبا بالآفات التى تهلك بدن الإنسان وعقله ، ومصحوبا بسوء تصرف الناس فى ما بين أيديهم من نعم ، بله سوء الذوق وبلادة الحس . ولهذا يرفض المصلح هذا التغيير كله ؛ فقد غير الشيطان حياة الناس المادية ، لكنه لم يغير نفوسهم ، وهو التغيير الذى يعترف الشيطان أنه لا قدرة له عليه ، لأن هذا التغيير هو مهمة المصلح نفسه .

والشيطان فى هذه المسرحية يمكن النظر إلية من زاويتين : إحداهما زاوية رمزية تجسد كل مساوئ التقدم المادى المفرط ، الذى لا يصحبه وعى روحى وعقلى وجمالى ، فيحول الإنسان البسيط ـ وأكاد أقول الساذج ـ إلى باحث نهم عن اللذة الحسية والمتع الدنيا لذاتها ، وإلى حاقد يعمل جاهدا على تحطيم غيره لينال ما فى يده ليضمه إلى ما عنده . وهو الرأى الذى عرضه توفيق الحكم فى أكثر من عمل من أعماله عن التقدم الحضارى الذى لا ينبغى أن يجور فيه التقدم المادى على تقدم الوعى ، وعلى تنمية قدرات الإنسان العقلية والروحية ، ليواكب الأنماط المتطورة من الحياة العلمية ـ المادية التى يعيشها . .

أما الجانب الآخر الذى يمكن النظر إلى شيطان الحكيم فى هذه المسرحية منه فهو جانب واقعى ؛ إذ فى طبيعة الشيطان هنا سمات نجدها فى التراث الدينى والتراث الأدبى العالمى . فالشيطان قادر على تغيير وجه الحياة فى طرفة عين ، كما يكرر للمصلح دائما ، وهو قادر ـ بمنطقه القوى ـ على استغلال الفضائل الإنسانية . فهو هنا يلعب بفضيلتى الصدق والشجاعة عند المصلح ، كما يستغل رغبته القوية فى إصلاح قومه حتى يقبل المساعدة ، ويقبل أن يدفع الثمن المقابل لها ؛ فهو يقول للمصلح فى مظهر المتحسر ، مستثيراً إياه : «حتى كلمة الصدق لا أستطيع أن أتقاضاها منكم !! » ؛ أو يقول له : «.. ليست لك الشجاعة أن تكون أمام الناس رجلا صادقا ! » كما أنه قادر على لى الحقائق وتغليفها بما يبدو صدقا وصراحة ، حتى يقنع الإنسان بما يريد ثم يتقاضاه الثمن باهظا . فهو يقول للمصلح : إنه كان « فيما مضى شابا نزقا ، يحلو له أن يتحدى الخير ، وأن يغرى الناس بالإثم والشر .. أما اليوم فهو شخص آخر !

المصلح : **شخص آخر؟ !**

الشيطان : **نعم .. أنا اليوم ، كما ترى كهل متزن .. ولقد تغير ذوقى تبعا لذلك .. فصرت أميل إلى مصاحبة العلماء .. وصارت هوايتى المعاونة فى الخير والإصلاح .. ودليلى هو أنى هرعت إليك ، عندما سمعتك تطلب حياة أفضل لقومك لا لنفسك .. ولو أنك طلبت حياة أفضل لذاتك وحدها ، كما فعل « فاوست » ـ فيما مضى ـ لما أغرانى ذلك بالمجئ الليلة إليك ! .. فأنا لا أحب أن أكرر نفسى فى تجربة قديمة ! .. إن العصور القديمة قد ذهبت ! ..**

(ص ٨١٩)

فالشيطان ـ فى هذا « العهد الجديد » ـ قد اعتنق مبادئ جديدة تقوم على الأمانة فى المعاملة والصدق فى الوفاء بالوعد واحترام التوقيع على أى صك ، ولم تعد تغريه الروح الواحدة بل يغريه تحقيق حياة أفضل لأمم بكاملها ! وحتى لا يثير هذا المنطق المراوغ أى شك لدى صاحبه يعاجله بقوله : « .. إنى مخلوق قد اعتاد من قديم الزمان أن يكون صريحا مع نفسه ، وأن يسمى الأشياء بأسمائها .. الشر اسمه الشر .. والجبن اسمه الجبن .. والكذب اسمه الكذب .. والنذالة اسمها النذالة ! .. »
(ص ٨٢٢)

هذا المنطق الخلاب المراوغ يجوز على الغفلة الإنسانية ، كما يجوز أيضا على من أضناه الهدف الذى يسعى إليه ويراه بعيداً ـ إن لم يكن مستحيلا ـ لا يتحقق إلا بعد عصره بعصور . ولأن الشيطان قد استطاع أن يحاصر المصلح فى ركن ضيق ويتهم صدق رغبته فى الإصلاح ، بل يتهم أخلاقه فيصفه بالجبن ـ كل هذا كان لابد أن يدفع المصلح إلى أن يقتنع ـ فى النهاية ـ بضرورة خوض التجربة إلى نهايتها ، فيوافق على التحالف مع الشيطان لإصلاح قومه .

وقبل أن نسترسل فى تحليل هذه الشخصية ، لابد من الإشارة إلى الصلة بين شيطان الحكم فى هذه المسرحية وأهرمن أبى حديد السابق عليه ولوسيفر باكثير اللاحق له ؛ فكل منهم لا يطلب روحا واحدة ، بل إنه يحاول الإيقاع بهذه الروح ـ المتميزة ـ لتكون جسراً يعبر عليه إلى نفوس أبناء أمة بكاملها ـ عند أبى حديد ـ أو إلى نفوس البشر أجمعين عند باكثير .

ولكن يختلف ما يستخدمه الشيطان عند كل كاتب من هؤلاء من وسائل ؛ فأبو حديد يرى أن نبات الشيطان لا ينمو ويترعرع إلا فى مجتمع استذل لحكام لا يرعون الله فيه ، ويسيطر عليه الفقر والبطالة ، حيث يقضى فى مثل هذا المجتمع على كرامة الإنسان ، وتتعطل طاقاته الخلاقة ، ويستذله الجوع والمرض . أما باكثير فيرى أن مجال عمل الشيطان هو جو المباهاة

بالقوة والصراع من أجلها ، والعمل على احتكارها ، وإخضاع دولة واحدة لكل المجتمعات الأخرى ، أو استذلال مجموعة قليلة من الدول لباقي العالم . أما فكرة الحكيم فهي فكرة مخالفة تماما ؛ إذ إن الشيطان يعمل هنا على الرخاء المادي والمعيشي للإنسان ، ثم يستغل حالة الرخاء الطارئة على المجتمع ، التي لم يمهد لها عمل شاق منتج ، ولاصاحبها القدر نفسه في الغنى الروحي والعقلي والذوق ، لكي يبث في النفوس أمراضه فتنمو وتزدهر في سرعة الغنى المادي الطارئ نفسها . بل إن الحكيم كان قبل ذلك بأربع سنوات — ١٩٥١ — قد كتب مسرحية تحت عنوان «الشيطان في خطر» بناها على فكرة أن الشيطان لا يعمل على إشعال الحرب ولا يشجع عليها ؛ لأن الحرب تعمل على فناء الإنسان ، وفناء الإنسان معناه فناء الشيطان الذي يرتبط مصيره بمصير بني آدم في هذه الحياة الدنيا . بل إن الشيطان لا يزدهر عمله إلا في أوقات السلم والدعة والرخاء .

وهكذا تكون نتيجة التجربة — بطبيعة الحال — الشيء الوحيد الذي يقدر الشيطان على صنعه ، والذي نوى منذ البداية تحقيقه ، وعقد مع صاحبه العقد عليه ؛ فمنح القوم — بناء على رغبة المصلح وأحلامه — المال والأبنية الفاخرة وحتى الحدائق الجميلة وكل الوسائل التي تجعل العمل مريحا بل منتجا يزيد في رخائهم ؛ وباختصار منحهم كل ما يجعل الحياة لينة سهلة . لكنه — بالضرورة — بث في هذا الرخاء المادي كل الشرور التي تميت روح الإنسان وتعطل عقله وملكاته الخلاقة ؛ فبذر في نفوس الأفراد عدم الرضا أو القناعة بما بين أيديهم ، ودس الحقد بينهم ، وأغراهم بالشقاق والتناحر .

إذ ذاك يصبح الرخاء وحده — برغم قوة إغرائه — جحيما نفسيا وماديا واجتماعيا لا يطاق ، ويكون شره أعم من نفعه أو صلاحه ؛ إنه — في هذه الحالة — يكون بمثابة العسل الذي يسهل دس السم فيه ، وهو ما فعله الشيطان هنا . وهي الفكرة التي ألح الحكيم عليها في أكثر من عمل من أعماله ، حين دعا — في عصفور من الشرق ، مثلا — إلى التزاوج بين روحانية الشرق ومادية الغرب لإبداع حضارة متكاملة صحيحة قادرة على الصمود والبقاء . وهو ما يردنا إلى الفكرة التي طرحتها — في بداية هذا التحليل — عن البعد الرمزي للشيطان بوصفه تجسيداً للحضارة المادية العارية من القيم الروحية والعقلية والجمالية ، بكل شرورها المدمرة .

فالشيطان في مسرحية الحكيم عاجز عن فعل الخير ، وعاجز عن بذره في نفس الإنسان ؛ لأنه جبل على فعل الشر والدعوة إليه . وسواء صدقنا ما قاله عن «عهده الجديد» ومبادئه الجديدة أو لم نصدقه ، فيظل الأساس هو عجزه عن فعل الخير ولو أراده .

وجدير بالذكر أن «فاوست» جوته كان هو العمل الذي بدأ منه الحكيم ؛ فالمصلح كان يقرأ هذا العمل في ليلته التي قابل فيها الشيطان . وكان الحكيم على وعي بالنقاط التي سيتفق فيها مع «فاوست» جوته أو سيختلف معه ، وهي النقاط نفسها التي أشرت إليها بين عمل الحكيم وعمل كل من أبي حديد وباكثير . لكن ما يجمع شيطان الحكيم إلى مفيستوجوته هو لهجة الصدق الحار — الخادعة ، مع ذلك — في حديث كل واحد منهما إلى صاحبه ؛ فكلاهما يتخذ الصدق مطية إلى إقناع صاحبه أو إغوائه بالوقوع في الشباك المنصوبة له ؛ وكلاهما ينجح في الإيقاع بصاحبه ، ولكنهما يخفقان في النهاية معا إذ يسترد صاحباهما الوعي ، ويعرفان حقيقة الأمور ، والنتيجة الحتمية لوقوعهما في حبائل الشيطان .

• • •

وهكذا استطاع كتابنا الثلاثة — أبو حديد وباكثير والحكيم — أن يخضعوا الصورة الشائعة في التراث الديني والأدبي ، مع صورته في التراث الإسلامي بخاصة ، لتصوير شخصياتهم التي تجمع — إلى هذا العموم في التصوير — خصوصية التوجيه الفني والفكري الذي يعبر عن رؤاهم الخاصة للمشكلات التي يعانيها مجتمعهم أو تعانيها البشرية . فقد اهتم أبو حديد بقضية العلاقة بين الوطنيين القائمين على الحكم في البلاد المستعمرة وممثلي الاستعمار ، أو بالعلاقة بين الحاكم ومن يحيطون به ويوجهون سياسته لمصالحهم الخاصة ، التي تكون على طرف نقيض مع المصلحة العامة بالضرورة ؛ ورأى في الشيطان — أهرمن — الممثل للقوى الاستعمارية أو القوى السياسية المحيطة بالحاكم ، التي تفسد ما بينه وبين شعبه . أما باكثير فقد صور — من خلال الصراع بين فاوست ولوسيفر — قضية الصراع حول توجيه العلم ، بين توجيهه لاحتكار القوة وادعاءات التفوق ، وتوجيهه لخدمة المصالح الحقيقية للبشر ورخائهم وسعادتهم . ورأى أن لوسيفر وجد في فاوست السلاح الذي يمكن عن طريقه القيام بهذه المهمة المدمرة ، مهمة توجيه العلم إلى خلق وسائل التدمير التي تخضع العالم لمن يملك أقوى هذه الوسائل ، أو بالأحرى إخضاع البشرية كلها لتوجيهات الشيطان . ورأى الحكيم — في الشيطان — تجسيداً لشرور الحضارة المادية المجردة عن الوعي الروحي والعقلي والجمالي ، الذي يمكن له أن يوجه هذا التقدم لخير البشر وسعادتهم .

وهكذا ظلت الصورة العامة للشيطان ماثلة وإن أضيفت إليها تفصيلات خاصة بكل كاتب في هذا العمل أو ذاك . ولكن التوجيه الفني والفكري اختلف في كل مسرحية ، فأصبحت كل شخصية — بهذا — شخصية قائمة بذاتها ، لا يمكن استبدال غيرها بها .

الهوامش :

(١) ابن الجوزى : : تلبيس إبليس ، مكتبة المتنبى ، القاهرة ١٣٦٨ هـ ، ط ٢ ، ص ٢٤ .

(٢) عباس محمود العقاد ، إبليس ، دار الكتاب العربى ، بيروت د . ت ، ص ٣٧ .

(٣) إتيين دريوتون وجاك فاندييه :مصر ، ترجمة عباس بيومى ، النهضة المصرية د . ت ص ٧٣ .

(٤) العقاد ، السابق ٥٠ .

(٥) انظر مادة « Devil » فى Encyclopaedia Britannica وقارن بأى مرجع فى الأساطير الإغريقية أسطورتى الخلق وبروميثيوس ، وليكن ـ مثلا ـ عصر الأساطير لتوماس بلفينش بترجمة رشدى السيسى أو J. E. Zimmereman, Dictionary of Classical Mythology (New York 1964).

(٦) ما قبل الفلسفة ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ٢٠٨ .

(٧) انظر مادة الشيطان فى دائرة المعارف البريطانية ، والعقاد السابق ، ص ١٠١ .

(٨) عن الأسماء الكثيرة للشيطان ودلالاتها ، انظر العقاد : السابق ٤١ وما بعدها .

(٩) يقف عز الدين إسماعيل عند أسطورة سيبريان الأنطاكى ـ التى عرفت منذ القرن الرابع الميلادى ـ بوصفها سلفا لأسطورة فاوست ، فى حين يقف عبد الرحمن صدقى عند تمثيلة «تيوفيل» التى كتبها الشاعر روتبيوف Rutebeuf ويصور فيها صلاح الدين فى صورة قريبة الشبه بفاوست . انظر عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى ، دار الفكر العربى د . ت ، ص ١٤٣ . وعبد الرحمن صدقى ، المسرح فى العصور الوسطى ، دار الكاتب العربى ١٩٦٩ ، ص ١١٧ .

(١٠) الأصل الإنجليزى بهذا العنوان ، وترجمها نظمى خليل إلى العربية تحت عنوان «مأساة الدكتور فوستس» فى سلسلة روائع المسرح العالمى ٢٥ ، وزارة الثقافة د . ت . وإلى الطبعة العربية ستكون الإحالات فى المتن .

(١١) انظر : J. W. Smeed, Faust in Literature, Oxford Univ. Press, 1975, p. 39. وقد عرض الكاتب هذا الكتاب فى : فصول مج ٢ ، ع ٣ ، ص ٢٥٠ ـ ٢٥٤ .

(١٢) Ibid, pp. 40- 41. وفصول ، السابق ٢٥٢ .

(١٣) فصول ، السابق نفسه .

(١٤) عن الصراع فى المسرحية ومستوييه ، الاجتماعى والفردى ، أنظر : عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان ص ٢١٧ ـ ٢١٩ .

(١٥) انظر : كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فاوستس ، ترجمة نظمى خليل ، روائع المسرح العالمى . د ت . الفصل الأول : المنظر الثالث .

(١٦) جوته : فاوست ، ترجمة محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الخامسة ١٩٧١ ، جـ١ ، ص ٧٤ وما بعدها .

(١٧) السابق : «فاتحة فى السماء» ، ص ٦٧ وما بعدها .

(١٨) راجع المحاولة التى قام بها سميد ، لتعرف مصادر جوته فى رسم شخصية مفيستو ، وانظر مقدمة مصطفى ماهر لترجمة « فاوست فى الصياغة الأولى » (أور فاوست) .

(١٩) J. W. Smeed, op. cit., p. 93.

(٢٠) عز الدين إسماعيل : قضايا الإنسان ص ٢١٦ .

(٢١) السابق :ص ٢٠٠ .

(٢٢) أنظر عرضاً لهذه المسرحية فى المرجع السابق ص ٢٧٦ وما بعدها .

(٢٣) سورة الزخرف ٣٦ ـ ٣٨ .

(٢٤) عز الدين إسماعيل : السابق ٢٠٨ ـ ٢٠٩ .

(٢٥) من الشائع عن الشيطان أنه يكره الزواج ويعاديه . أنظر : Smeed, op. cit., p. 34.

(٢٦) لم تنشر هذه المسرحية فى كتاب ، واعتمدت على التسجيل الإذاعى لها الذى أذيع من البرنامج الثانى بالقاهرة فى ٣ / ١ / ١٩٨٣ بإخراج الشريف خاطر .

(ب) المصادر

(١) القرآن الكريم .

(٢) كريستوفر مارلو : مأساة الدكتور فوستس ، ترجمة نظمى خليل ، روائع المسرح العالمى ٢٥ ، وزارة الثقافة ، القاهرة د . ت . والإحالات فى المتن .

(٣) جوته : فاوست ، ترجمة د . محمد عوض محمد ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٧١ ط . ٥ . والإحالات فى المتن .

(٤) محمد فريد أبو حديد : عبد الشيطان ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٤٥ . وإن كانت المسرحية قد كتبت سنة ١٩٢٩ . والإحالات فى المتن .

(٥) على أحمد باكثير : فاوست الجديد ، مسرحية لم تنشر ، واعتمدت فى تحليلها على تسجيل إذاعى بالبرنامج الثانى بإذاعة القاهرة أذيع فى ٣ / ١ / ١٩٨٣ .

(٦) توفيق الحكيم : نحو حياة أفضل ، مجموعة المسرح المنوع ، مكتبة الآداب ، القاهرة د . ت . ، والمسرحية نشرت لأول مرة سنة ١٩٥٥ . والإحالات بالمتن .

مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألمانى الحديث

ناهد الديب

لعل نجيب سرور كان يدرك أنه سيموت فى عمر مبكر فأراد أن يقتحم كل ما له صلة بالدراما ، من كتابة وتمثيل وإخراج ونقد ، فكتب خلال أربعة عشر عاماً عدداً كبيرا من المسرحيات ، منها الكوميديا النقدية ، والدراما الاجتماعية السياسية ، والمسرحية النثرية ، والكوميديا الغنائية والشعرية ، والكوميديا السوداء ، وكلل أعماله بإضافة ثلاثيته الشعرية التى عدها بعض النقاد من أفضل ماكتب للمسرح خلال الستينيات .

ويتميز نجيب سرور بصفتين قلما تجتمعان فى فنان واحد ، وهما الأصالة والمعاصرة . وقد استطاع بأصالته أن يحتفظ بالطابع المصرى الخالص ، سواء فى اختياره الموضوعات ، أو فى معالجته لها . والثلاثية خير دليل على ذلك ، لأنها تبدأ بوصف عهد الظلم والظلام الذى عاشته مصر أيام الإقطاع ، من خلال مسرحيته الأولى «ياسين وبهية» ١٩٦٤ ، تلك التى حاول المؤلف فيها تجسيد المأساة التى عرفها الشعب المصرى وحفظها فى تراثه الشعبى .

وتبعها الجزء الثانى «آه ياليل ياقمر» ١٩٦٦ ، حيث يعبر نجيب سرور عن العصر الذى حاولت فيه مصر أن تنهض من كبوتها وتقاوم الاحتلال من خلال شخصية أمين العامل الذى اعتبره المؤلف الامتداد الطبيعى لشخصية ياسين ، ولذلك لم يتردد فى أن يربط مصيره بمصير بهية ـ بطلة الثلاثية .

وتختتم الثلاثية بمسرحية «قولوا لعين الشمس» ١٩٧٢ ، ليعبر فيها نجيب سرور عن قدرة مصر على تعرف الطريق إلى الثورة ، ولذلك اختار عطية الجندى بطلا لهذا الجزء الأخير من الثلاثية . وهكذا يمتد زمن الثلاثية من بداية القرن العشرين إلى نهاية الستينيات . ولقد أراد نجيب سرور أن يعبر ـ بهذا الامتداد ـ عن الأحداث الجسام التى عاشتها مصر كما يراها ، بوصفه كاتبا ثائرا أراد أن يعبر عن رأيه فى الأوضاع التى كانت تسود البلاد فى العهود البائدة .

ويرى قارىء الأدب الألمانى فى نجيب سرور صورة تشبه الكاتب الألمانى الثورى جورج بوشنر ، الذى عاش كذلك عمراً قصيراً كالشمعة (١٨١٣ ـ ١٨٣٧) عبر فيه ـ بدوره ـ عن التناقض بين طبقات مجتمعه ، كما اشتهر بأنه مؤلف البيان الذى أسماه «رسول جيش» يعلن الحرب على القصور ، وينادى بالسلام للأكواخ ، ويحرض فيه الفلاحين على الثورة على مستغليهم . ولقد كان كل هم بوشنر أن يحترم الإنسان فى وطنه ،

وأن يتحرر المواطن من الظلم والجوع والهوان ، وانتهى إلى أن أهم وسيلة للوصول إلى الفلاحين هى مخاطبتهم باللغة التى يفهمونها . ومن ثم نرى سمة أخرى مشتركة بين بوشنر ونجيب سرور ، هى تطويع اللغة لخدمة الهدف الذى اختاره كل من المؤلفين .

وإذا كان نجيب سرور قد اختار الريف مكاناً لأحداث معظم مسرحياته فإنه يهدف من وراء ذلك إلى تحرير الريف من قيمه المتخلفة من عصور التبعية والظلم ، دون إخلال بضرورات النهضة ، على أساس من الأصالة ، ضارباً بذلك مثلا على صدق قول جورج لوكاش : «إن الفن لايستطيع أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور».[1]

ومن خلال أعمال نجيب سرور ، خصوصا الثلاثية ، نرى أنه قد استطاع تطوير أعماله من الاتجاه الواقعى ، الذى ساد الأدب فى مصر خلال الخمسينيات وبداية الستينيات،وكتبه فنانون كبار مثل نعمان عاشور ولطفى الخولى وسعد الدين وهبه بهدف النقد الاجتماعى ، إلى ماهو أكثر من واقعية الأحداث ؛ ذلك لأنه استطاع أن يعكس روح الشعب المصرى الأصيل الذى عاش وكافح على مدى التاريخ ، برغم ماعاناه أهل هذا البلد الأمين . ذلك لأن نجيب سرور استطاع أن يفيد من المأثورات الشعبية قلباً ، ثم نسجها قالباً ، فى إطار مسرحى معاصر متطور .

والثلاثية مليئة بالرموز والإشارات التى تذكرنا بالأسلوب الذى اتبعه رواد الحركة التعبيرية فى أوروبا ؛ ولكن نجيب سرور استغل قيمة الرمزية فى اقتدار فنى لاينطوى على المبالغة ، أو الرغبة فى التقليد لكل ماهو أوربى أو مستورد . فبهية إن هى إلا رمز لمصر ، والأحلام التى تراها على مدى المسرحيات الثلاث لها دلالتها الواضحة . ولذلك نرى ياسين ، فى بداية المسرحية الأولى وقد لطخ شاله بالدم ، ثم تتوالى الرؤى واحدة بعد الأخرى .

وعلى الرغم من أن النقاد لم يظهروا اهتماماً تجاه أعمال نجيب سرور الغزيرة ، مثلما فعلوا تجاه الثلاثية ، فإن هناك مسرحيات أخرى،نذكر منها مسرحية «يابهية وخبرينى» على سبيل المثال ، التى تعكس لنا تنوع قدرة نجيب سرور فى التعبير عن أصالته ومصريته ، فى القالب الكوميدى .

وتدور هذه المسرحية ـ أيضا ـ فى قرية بهوت ، إحدى قرى الوجه البحرى ، التى عرفت بأنها كانت ساحة لأعنف المعارك فى تاريخ مصر ، فأصبحت بذلك رمزاً للصراع الطاحن بين الطبقات فى ريف مصر قبل الثورة .

وأغلب الظن أن اختيار نجيب سرور لقرية بهوت لم يكن بمحض الصدفة ، ولكنه جاء مرتبطا باسم بهية وقريتها بهوت ، التى تنطوى على أهمية دلالية خاصة عند المؤلف .

والمسرحية الكوميدية «يابهية وخبرينى» تدور حول فرقة متجولة ، جاءت لتقدم عروضها على مسرح متنقل صغير فى قرية بهوت .

وأكثر مايلفت النظر فى هذه المسرحية أن مؤلفها قد أدمج فيها جانبا كبيراً من روايته الشعرية الأولى «ياسين وبهية» ؛ فالجزء الثانى من الكوميديا ليس سوى إعادة للأسطر التى كتبها فى الجزء الأول من الثلاثية .

ومسرحية «يابهية وخبرينى» تعد خير معين على إيضاح الأسلوب الذى اختاره نجيب سرور لفنه المسرحى ، وذلك عندما يلخص فهمه للمسرح فى عبارات من مثل :

«الدراما مش حصل وها يحصل ايه ...

الدراما ... إزاى .. وامتى ... وفين و ... لـيـه ؟ ؟»[2]

وتعد هذه العبارات خير مدخل للعلاقة بين نجيب سرور والمؤلف والمخرج الألمانى برتولد برشت ، ذلك الذى عرف بأنه مؤسس المسرح الملحمى (برغم أن مؤسسه الحقيقى هو إرڤين بيسكاتور مؤسس المسرح السياسى فى ألمانيا ، والأستاذ الذى تتلمذ برشت على يديه ، والذى بحث عن نوع المتعة الذى يجب أن يتناوله المسرح الحديث فرآها فى متعة اكتشاف الحقيقة ، أو النشوة التى يشعر بها الشخص لحظة أن يدرك شيئاً بحث عنه طويلاً . إنها المتعة التى يقبلها «عصر العلم» كما تعود برشت أن يطلق عليه .

والدراما ـ عند كلا المؤلفين ، العربى والألمانى ـ قادرة على أن ترد على أسئلة يطرحها العقل البشرى ، بعيداً عن مسرح الإيهام الأرسطى الذى يهدف إلى اندماج المتفرج مع البطل حتى ينسى نفسه تماماً (برغم كل ما قيل عن صحة أو عدم صحة هذا الموضوع) .

ولو عرفنا ـ أيضاً ـ أن نجيب سرور يتفق مع رأى برشت الذى يرى أن واجب المسرح يتمثل فى كونه أداة ثورية ، تسهم فى عملية التحول الاجتماعى لصالح الطبقات المقهورة ، لظهر لنا مدى تأثر نجيب سرور ببرشت . وإذا كان البعض يرى كلمة التأثر على أنها محاكاة وتقليد لأحد كبار الكتاب فإن الوضع مختلف عند نجيب سرور ؛ فهو لم يحاول ان يقلد مسرح برشت الملحمى ، بكل ما يتضمنه هذا المسرح من عوامل التغريب ، أو كسر الإيهام كما اصطلح البعض على تسميتها . ولكنه أخذ مايتفق ومتطلبات مسرحيته ، وطور فيها بحيث تلائم الجو المصرى الذى سعى إلى تحقيقه ، فى كل ماكتب . حيث يقول فى هذا الخصوص :

«يجب أن نحذر من استعارة ما أنتجته الأطوار الأخيرة للمسرح الأوربى ؛ وهذا لا يعنى أن نغمض عيوننا عن التطورات المجدية والإيجابية فى تلك المسارح ؛ فقط علينا أن

نستفيد منها منطلقين من احتياجاتنا المسرحية فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا »[٣] .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : متى بدأ إعجاب نجيب سرور ببرشت ، وإلى أى مدى وصل إعجابه وتأثره به إلى ذروته ؟ ربما يرجع أحد أسباب تأثر نجيب سرور ببرشت إلى المدة التى قضاها نجيب سرور فى الاتحاد السوفيتى والمجر لدراسة الإخراج المسرحى (ما بين ١٩٥٨ - ١٩٦٤) حيث تأثر لاشك بالكتاب والمؤلفين الماركسيين وعلى رأسهم برشت الذى يتمتع بشهرة واسعة فى الشرق والغرب على السواء ، خصوصا أن برشت من أكثر المؤلفين والمخرجين تأثيراً فى الشباب ، بوصفه مجدداً بالغ الأهمية فى المسرح المعاصر .

ولم يقتصر اهتمام نجيب سرور ببرشت ومسرحه على نقل بعض عناصر مسرحه الملحمى ، بل لقد حاول أن يقترب من إنتاج برشت الأدبى ، فاقتبس عنه «أوبرا الثلاث بنسات» الشهيرة ، وجعلها كوميديا غنائية تحت اسم «ملك الشحاتين» ، وأخرجت على المسرح سنة ١٩٧١ ولكنها لم تنشر . ويوجد ضمن أعمال نجيب سرور الشعرية كذلك عمل بعنوان «عن الإنسان الطيب» ، تأثر فيه بمسرحية برشت «الإنسان الطيب من زتسوان» .

ودليل آخر على إعجاب نجيب سرور بالمؤلف الألمانى نجده فى كتابه «حوار فى المسرح» الذى صدر سنة ١٩٦٩ ، ونعرض منه لبعض الأمثلة . يقول نجيب سرور : «على من يريد الجمع بين الاختصاصين (يعنى اختصاص الدراما والإخراج) أن يملك عبقرية برانديللو أو بريخت» . ويحبذ نجيب سرور رأى برشت فى مسرح المخرج الذى يريد لنجومه «أن يذوبوا فى العرض المسرحى لحساب وحدته الفنية ، لا أن يضعوا أنفسهم أمام العرض» . واستشهد نجيب سرور على ذلك بكون برشت قد أطلق على فرقته اسم «البرلينر انسامبل» . وفى التسمية نفسها دليل على العمل فى فريق متكامل ، من أجل إخراج عمل ناجح ، دون تعال من أحد على غيره . ونقطة اتفاق أخرى بين الاثنين نراها من خلال قولين متشابهين ، خصوصا حين يقول سرور : ««لماذا لا نعيد النظر فيما نتصوره من البديهيات ... كم فى الفن من بديهيات باطلة تعيش بالقصور الذاتى معتمدة على كسل المبدعين والنقاد والباحثين»[٦] . وليس هذا القول سوى إفادة من رأى برشت الذى يقول : «يجب علينا اليوم أن ننزع عن الظروف المتغيرة خاتم البديهية والتعود الذى مازال يحميها من أى نقد»[٧] .

ويهدف مسرح نجيب سرور إلى تخليص المشاهد من اندماجه ، الذى يتيح له أن يفرغ شحناته العاطفية على مقاعد المسرح ، بهدف خلق رؤية واضحة متعقلة أمام المشاهد . ويأخذ نجيب سرور «الجدول الذى وضعه برشت فى هذا الشأن فى اعتباره ، خصوصا حين يصف أحوال المشاهد إزاء العرض ، وأقواله ، على النحو التالى :

مسرح أرسطو	مسرح ملحمى
١ - كنت أحس بذلك .	لم أكن أتصور ذلك .
٢ - أرى صورتى فى هذا الممثل .	يجب أن أتلافى مثل هذا التصرف .
٣ - هذا أمر طبيعى .	شئ غريب يكاد لا يصدق .
٤ - سيبقى هذا الوضع على ما هو عليه إلى الابد .	يجب أن يختفى مثل هذا الوضع .
٥ - كم أتألم لهذا الإنسان لأنى لا أرى له مخرجاً من محنته .	كم أتألم لهذا الشخص الذى لا يرى طريق الخلاص المفتوح أمامه .
٦ - هذا الفن عظيم، فكل شئ فيه بديهى .	هذا الفن عظيم لأنه بعيد عن البديهيات .
٧ - أنا أبكى مع الباكين .	أنا أضحك من الباكين .
٨ - أنا أضحك مع الضاحكين .	أنا أبكى على الضاحكين [٨] .

كذلك يتفق نجيب سرور مع برشت فى النظر إلى الفن بوصفه سلاحاً ، فالأول - أى نجيب سرور - يضعه فى يد السلطة الثورية لتجنيد الجماهير حول المبادئ والشعارات والأهداف الثورية [٩] والثانى - أى برشت - يعبر عن الفكرة نفسها فى الجزء الثانى من مقاله «خمس صعوبات عند كتابة الحقيقة» ، تحت عنوان فن استخدام الحقيقة كسلاح ، فيقول :

«يستطيع الفن أن يصل إلى حقيقة الأوضاع الفاسدة ، إذا ما تعرف السبل التى يمكن بها تلافى مثل هذه الأوضاع ، وبهذا يكون قد خطا أول خطوة على الطريق المؤدى إلى محاربة مثل هذه الأوضاع»[١٠] .

وإذا حاولنا أن ننفذ ما سبق ذكره بتطبيقه على مسرحية نجيب سرور الكوميدية : «يابهية وخبرينى» ، وجدنا أن مؤلفها استخدم عوامل التغريب أو الـ V. E. كما اصطلح معظم الباحثين الألمان على تسميتها ، رامزين بهذين الحرفين إلى الكلمة الألمانية Verfremdungseffekt .

وبرشت لم يكن يهدف بالتغريب إلى تقديم بدعة ، بغرض التجديد فحسب ، بل كان التغريب أسلوبا اتبعه ، بعد تجارب

غدة ، وتأثر بعناصر مختلفة ، جعلته يصل إلى الشكل النهائى الذى يطلق عليه البعض المسرح الملحمى والبعض الآخر المسرح اللا أرسطى ، والذى وصفه برشت نفسه بقوله :

«إنه المسرح الوحيد الممكن لإنسان هذا القرن ؛ وهو كذلك المسرح الوحيد القادر على فهم مختلف للعمليات التى تستطيع أن تزود الدراما بالمادة التى تتيح لها تقديم صورة كاملة للعالم »[١١] .

لذلك اتسمت مسرحياته الملحمية بصفة معالجة المشكلات الاجتماعية والسياسية ، فى نسيج ملون ومتنوع ، ووضعه فى إطار من صنعه ، وأسماه المسرح الملحمى . وقد قام على أساس تأثره بمسرح بيسكاتور السياسى ومسرح النو اليابانى وكذلك المسرح الصينى . والقليلون منا يعرفون أن برشت كان مهتماً اهتماماً خاصاً بالفن المصرى القديم . ومن أمثلة ذلك استشهاده بالحكيم المصرى القديم إيوفر Ipuwer الذى عاش فى أواخر القرن الثالث ق . م .

ولو حاولنا تعريف المسرح الملحمى بكلمات قليلة ـ برغم أنه أصبح كالعملة الممسوحة ، من كثرة ماتردد عنه ـ أمكننا القول إن المسرح الملحمى هو مسرح سرد حكاية ، على شكل لوحات مستقلة ، بعيدا عن الإيهام ، تنبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية ، على أساس أن الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية . وتقوم العناصر المساعدة للعرض ، مثل الديكور والإضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلال ، دون أن تكون مكملة للنص ، بحيث لاتسهم فى إحداث أى تأثير درامى ، تحت شعار تبديد الوهم . ومثال ذلك ما يقوله برشت وهو يخاطب مهندس الإضاءة قائلا :

«أعطنا المزيد من الضوء يامهندس الإضاءة ! كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه أن نقدم رؤيتنا للعالم فى الظلام ؟
إن ضوء الغروب الخافت يجعل النوم يتسلل إلى العيون بينما نحن فى حاجة إلى يقظة المشاهدين ، وتحفزهم لأن يراقبونا ، ولو أنهم أصروا على أن يحلموا فليحلموا فى الضوء الباهر ! »

أما اللغة واختيار الألفاظ فهما عاملان مهمان ، استخدمهما برشت لكسر الإيهام . وربما كان نجيب سرور أول من حاول أن يستخدم اللغة بوصفها عاملا من عوامل التغريب فى مسرحية مصرية .

وتنقسم أحداث المسرحية إلى مستويين ؛ الأول منهما تؤديه الفرقة الزائرة ، ويتضمن حواراً بين المؤلف والمخرج ومدير الفرقة ؛ والمستوى الثانى هو المسرحية التى يؤدى الفلاحون فيها دور البطولة . ولذلك يتحدث الفلاحون لغتهم الخاصة بهم ، بينما تدور مناقشة بين أعضاء الفرقة الزائرة ، يعترض فيها المخرج على رأى المؤلف بأسلوب لغوى ، يعبر عن استعراض العضلات اللغوية ، فيما يختص بمصطلحات المسرح والفلسفة وما إلى ذلك مثل الإندفيديوالزم والاتكالية والديالكتيه والفوليوم والفارس والفودفيل والجرانجيول والريالزم ... إلخ .

وبذلك يتضح لنا أول عنصر من عناصر التغريب فى هذه المسرحية ، وأعنى «اللغتين» ، أى مستويى لغتى الفلاحين والمثقفين ، بما يخلق تذبذباً واضحاً للشكل الدرامى بين المستويين .

مثال ذلك مخاطبة مقدم العرض للفلاحين قائلاً :

Ladies and gentlemen

ثم يقول : **المؤلف ليس له إلا فضل اقتباس المسرحية منكم ، من واقعكم ، من حياتكم ، من تاريخكم الحافل بعناصر الدراما والميلودراما والكوميديا والفارس والفودفيل والجرانجيول »**[١٣] .

ومسرحية نجيب سرور «يابهية وخبرينى» تشبه دائرة الطباشير القوقازية لبرشت ، التى تتكون من مسرحية داخل مسرحية داخل مسرحية ، تعرض إحداها الفرقة الزائرة ، ويجلس المشاهدون (وهم الفلاحون) على الأرض ، أو على شبه مصاطب فى انتظار بداية العرض . ويبدأ عرض مسرحية «ياسين وبهية» ، لكن الفلاحين لا يقتنعون بأداء هذه الفرقة ، لأنهم اعتبروه عيبا فى حقهم وحق صورة بهية وياسين وأمين ، وأن الفرقة جاءت لـ «تمسخرونا فى بلدنا .. وتتريقوا علينا فى بلدنا »[١٤] ، ثم يقوم أهل القرية بأنفسهم بأداء أدوار ياسين وبهية وأمين ، بما يتفق ورؤيتهم لهذه الملحمة التى يعتبرونها جانبا من تراثهم المقدس .

وفى النهاية نرى الصورة التى اعتدنا عليها وقد انعكست ، حيث يصفق الممثلون إعجاباً بالفلاحين لصدق الأداء .

أما العنصر الثانى بعد اللغة ، الذى يشترك فيه نجيب سرور مع برشت ، فهو عدم الاكتراث بالبناء الدرامى المتماسك ؛ فالبناء عند نجيب سرور مفكك ؛ لأنه سرد على شكل عدد من اللوحات ، مثلها مثل مسرحيات برشت الملحمية التى يمكن تقطيعها إلى شرائح ، ومع ذلك تظل كل شريحة منها محتفظة بمعنى مستقل ، وقادرة على الإقناع ، وإن عزلت عن الكل .

ويكون الديكور العنصر الثالث من عناصر تبديد الإيهام فى العرض ؛ ذلك لأن الجزء الأول من العرض ، الذى يقوم به الممثلون ، يعتمد على غربة الديكور والملابس عن الريف المصرى ، مما يعطى صورة غير حقيقية للريف والريفيين ، فيرى المشاهد صورة ظالمة عن الفلاحين ، أو بمعنى أصح تفرض عليه

هذه الصورة ، من خلال العروض التى نراها على الشاشة الكبيرة والصغيرة .

أما الجزء الثانى ، الذى يقوم فيه الفلاحون بالأدوار التمثيلية ، فيراعى فيه الاقتصاد والبساطة ، وتجنب أى شيء قد يوحى بأن ثمة عملية إخراج «وراء المشهد» [15] أى أن نجيب سرور أراد للحدث أن يكون لغويا سمعيا أساساً ، وليس بصرياً فقط ، كما هو معروف فى المسرح التقليدى ؛ بمعنى أن كسر الإيهام قد استخدم فى الجزء الأول من المسرحية فقط ، ثم عرض لنا الجزء الثانى الوجه الآخر من العملة ، حيث عرضت علينا الصورة كما يجب أن تكون حقيقة أرض ريف مصر .

ولا يمكن لأحد - والأمر كذلك - أن يوجه إلى نجيب سرور اتهام استخدام عوامل التغريب ، لمجرد محاكاة برشت ، مثلما فعل بعض كتاب المسرح المصرى ، فى أوائل الستينيات ؛ فقد أخذ منها بوعى كامل ، مايناسب حاجة العرض عنده . كذلك الموسيقى ؛ فقد احتفظ فى الجزء الأول من العرض باستقلالها ، بدل أن تتكامل مع النص ، بهدف تفاعلها معه فى الأحداث ، للوصول إلى التأثير الدرامى ، أو خلق الجو العام للمسرحية ؛ فالافتتاحية الموسيقية للجزء الأول تبدأ بجاز صاخب . ولكى يرينا نجيب سرور الفرق بين ماهو غريب عنا وماهو صادق ، فقد جعلنا نسمع فى افتتاحية الجزء الثانى الموسيقية نغما ريفيا صاحيا ، يخالف تماما (الكوكتيل) الموسيقى الذى سمعناه فى الصورة الأولى من المشهد الافتتاحى .

أما استخدام نجيب سرور للتذكر والحلم والتعليق ، فكان من أهم عناصر التعامل مع الحدث من جانب الذات الملحمية أو Das Epische Ich كما يسميها برشت .

وفى «يابهية وخبرينى» نرى كيف تسترجع هناوة وعويس ذكرى ياسين وبهية ، وذلك بتقمصها الشخصيتين وإدارة الحوار على لسانهما .

ثم نرى كيف تحكى بهية لأمها الحلم الذى يخيفها ، والذى أراد به نجيب سرور أن يعطينا صورة مسبقة لما سيكون عليه مصير ياسين . أما استخدام نجيب سرور للكورس فهو موضوع جدير ببحث مستقل ، حيث تتعدد وظائفه فى المسرحية الواحدة عنده ؛ فهو تارة يمهد للعرض ، وتارة أخرى يقوم بالتعليق على ما تقوله بهية . ولا يقتصر دور الكورس - فى مسرحية «يابهية وخبرينى» - على ذلك ، بل لقد تحول - فى بعض المناظر - إلى مشارك فى العرض ، فيلتف حول بهية فى هيئة شحاذين ، وهى تدور عليهم بحركات إيمائية ، مما يعيد إلى أذهاننا دور الكورس فى مسرحيات المؤلف الألمانى «بيتر فايس» ، خصوصا مسرحية «مارا - صاد» . ولكن ليس هذا هو التشابه الوحيد بين نجيب سرور والمؤلف الألمانى الذى أطلق على اتجاه مسرحه الجديد لقب : «المسرح الوثائقى أو التسجيلى» .

إن هذا الموضوع يحتاج إلى بحث مستقل ، ندعو الله أن يوفقنا إليه ، فإن نجيب سرور يستحق نظرة متأنية ، عادلة ودقيقة ؛ فهو الفنان الذى حاول ربط المسرح المصرى بالمسرح العالمى بأسلوبه المتميز ، وبدون عشوائية ، كتلك التى يجنح إليها الكثيرون فى الآونة الأخيرة ؛ فهو يعطى المثل الجلى ، والفارق بين التجريبية المنبثقة عن ظروفنا وواقعنا ، وبين ما تخرج به علينا الموجات المسرحية فى عالمنا اليوم .

الهوامش :

(١) Lukaoĉs, George : Soljenitsyne, idées, nrf . Gallimard, 1970, p . 10 .

(٢) نجيب سرور : آه ياليل ياقمر - مأساة شعرية فى ثلاثة فصول - دار الكاتب العربى ١٩٦٨ .

(٣) نجيب سرور : حوار فى المسرح - مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٩ ص ٤٥ .

(٤) سرور حوار فى المسرح ص٧ .

(٥) سرور حوار فى المسرح ص ٢١ .

(٦) سرور حوار فى المسرح ص ٥٧ .

(٧) R. Musil, in H. Schwerte, Deutsche Literatur, S. 135.

(٨) EL - Dib, Nahed : Die Wirkungen des Stücke schreibers B. Brecht in Ägypten, Hochschulverlag 1979, S . 34 . : والترجمة

(٩) سرور : حوار فى المسرح ص ٧١ .

(١٠) B. Brecht, Über Realismus, Reclam, S . 60 .

(١١) Esslin, Martin, Das Paradox des Politischen Dichters . Fr . a. M. 1962, S. 109.

(١٢) Theaterarbeit, 6 Aüffuhrungen des Berliner Ensembles, O. J. S.

(١٣) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٣٩ .

(١٤) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٥٤ .

(١٥) سرور : حوار فى المسرح ص ٢٦٤ .

استعنا فى هذا البحث بدراسات أخرى نذكر منها :

١ ـ قراءة نقدية لثلاثية نجيب سرور ؛ هدى وصفى . مجلة فصول . المجلد الثانى ـ العدد الثالث يونيو ١٩٨٢ ص ٢٣٠ ـ ٢٣٦ .

٢ ـ قناع البريختية ؛ أحمد عثمان . فصول ، المجلد الثانى ، العدد الثالث ، يونيو ١٩٨٢ ص ٦٩ ـ ٨٨ .

٣ ـ بريخت بين التطهير الأرسطى والتنوير الذهنى ؛ أحمد عثمان ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ـ العدد السابع ـ المجلد الثانى ١٩٨٢ ص ١٢٦ ـ ١٥٦ .

٤ ـ جورج بوشنر ، ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوى ـ سلسلة مسرحيات مختارة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ .

٥ ـ قصائد برتولت برخت ؛ ترجمة وتقديم عبد الغفار مكاوى ـ دار الكاتب العربى للطباعة والنشر .

المراجع :

1 - M. Kesting, Brecht -Rororo, 1967.

2 - Hecht Wernet, Bertolt Brecht ; Volk und Wissen, Verlag, Berlin, 1969.

3 - W. Mittenzwei, Der Realismus -Streit um Brecht, Aufbau Verlag, Berlin u. Weimar, 1978.

4 - W. Mittenzwei, Bertolt Brecht, Aufbau Verlag, 1965.

5 - E. Schumacher, Brecht -kritiken, Henschelverlag, Berlin 1977.



أثر فيديريكو جارثيا لوركا في الأدب العربي المعاصر

أحمد عبد العزيز

مجال الأدب المقارن مجال صعب ، والبحث فيه محفوف بالمخاطر والمحاذير ، والوصول إلى ثماره عسير المنال ، فعلى الباحث فيه ـ إلى جانب تسلحه بأسلحته ـ وإعداد عدته له من علم بحقائق التاريخ ، وإتقان للغات التي كتبت بها النصوص التي يقارن بينها ، ومعرفة بالمراجع العامة ، وغير ذلك مما يشترطه المنظرون لهذا الفرع الجديد من المعرفة ـ أن يكون شديد اليقظة بحيث لا تخدعه مجرد المشابهات الخارجية أو السطحية ، فيسارع إلى طرح القضايا وإصدار الأحكام دونما تثبت أو تحقق . وعلى الباحث كذلك أن يحدد موضوعه تحديدا دقيقًا حتى يتمكن من الوصول إلى ثماره المرجوة .

نقول هذا ، وقد فعلنا نقيض ما ندعو إليه بطرحنا عنوانا فضفاضا براقا يعد بالكثير ، ولكن يسوّغ صنيعنا أننا لن نقدم ـ في هذه الدراسة ـ سوى مشروع لعمل طموح ، ملء بالآمال والرغائب التي قد يتحقق بعضها ويغيب عنا البعض الآخر ، ولسنا ندعي الكمال ، ولكننا قد عاهدنا أنفسنا تقصي جوانب الموضوع ، الذي نعالجه ، قدر الطاقة .

وموضوع «لوركا في الأدب العربي المعاصر» موضوع له مغزاه الخاص ، وجاذبيته الفريدة للباحث العربي، لعدة أسباب ؛ أولها العلاقات التاريخية الحضارية بين الأدبين العربي والإسباني ؛ وثانيها تلك الظروف العصيبة التي اغتيل فيها رميًا بالرصاص هذا الشاعر الإسباني الكبير ، واغتيل آلاف المثقفين أو أبناء الشعب الإسباني البسطاء ، الذين لقوا المصير نفسه من الطرفين المتصارعين في تلك الفترة حالكة السواد في تاريخ إسبانيا الحديث ؛ فترة الحرب الأهلية . يضاف إلى ذلك الجاذبية الفنية ، والعبقرية الأدبية الخلاقة ، التي مكنت صاحبها من أن يجاوز بتأثيره مضيق جبل طارق والبحر الأبيض المتوسط على السواء .

ويجب أن نعترف ، منذ البداية ، أن الموضوع الذي بين

أيدينا واسع ومعقد فى الوقت نفسه ؛ فسعه مادة البحث ترجع إلى اتساع المنطقة التى يحتلها العالم العربى ، والمـــادة فى أصقاعه وبلدانه المختلفة . ولكن الاتساع ليس اتساعا جغرافيا وحسب ، بل موضوعيا أيضا ، يقتضى بحثا عميقا فى مجموع أنواع الأدب العربى المعاصر، من شعر وقصة ومسرح وغير ذلك ، إلى جانب دراسة دقيقة شاملة لكل مؤلفات لوركا .

أما تعقيد الموضوع فيرجع فى جانب منه إلى السبل غير المباشرة التى عرف عن طريقها الشاعر ومؤلفاته فى عالمنا العربى . ويجب أن نضع فى حسابنا أن احتكاك الأدب العربى بالآداب الأوربية كان يتم فى أغلب الأحيان عن طريق الأدبين الإنجليزى أو الفرنسى ، الأمر الذى يجعل مهمة استكشاف أثر الأدب الإسبانى بعامة ، ولوركا بخاصة ، أمرا صعبا للغاية ؛ فهذه التأثيرات الإسبانية تبدو لنا مختلطة تائهة بين تأثيرات آداب أخرى فى الشعر العربى المعاصر .

وثمة صعوبة أخرى تتمثل فى ندرة الدراسات المخصصة لموضوعنا ، باستثناء ذلك البحث الرائد الممتاز للمستشرق الإسبانى الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث الذى يحمل عنوان : «تمثل الأدب العربى المعاصر لفيديركو جارثيا لوركا»[1] ، وهو يمثل خطوة كبرى نحو درس مقارن للموضوع إلى السنة التى توقف عندها الباحث، وهى سنة ١٩٦٨[2] .

ولا يزال الدكتور مارتينيث مونتابيث ـ الذى كان له الفضل الأكبر فى توجيه الأنظار إلى الموضوع فى ذلك التاريخ المبكر نسبيا ـ مهتما ومشغولا بالظاهرة ؛ ففى ١٩٨٠ كتب بحثا عن الصلات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة، طرح فيه الموضوع[3] ، ويتخذ فيه «جارثيا لوركا» مكانة بارزة .

لقد اتخذ تأثر الأدب العربى بالشاعر الإسبانى جارثيا لوركا الصور التالية :

أولا : تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا :

تسترعىَ انتباهنا فى المقام الأول تلك الأبيات من شعر لوركا التى يستهل بها الشاعر أو القصاص العربى عمله الأدبى ، واضعا إياها فى الصدارة قبل بدء القصيدة أو القصة . ولعل هذا من الأمور التى عهدناها مؤخرا فى أدبنا الحديث . ولهذا التصدير فى بعض الأحيان دلالة ومغزى ؛ إذ يعطينا المفتاح الذى نستطيع عن طريقه أن نلج إلى أعماق العمل الأدبى ، ولكنه فى أحيان أخرى مجرد ترف عقلى يهدف إلى الإشارة بطريقة أو بأخرى إلى ثقافة المؤلف . وفيما يتعلق بلوركا لدينا عدة أمثلة يصدّر الشاعر سعدى يوسف قصيدته : «ساحة إسبانية»[4] بذكر البيت المتكرر فى قصيدة لوركا : «أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين»[5] .

«كم من زورق فى ميناء مالقة !»

. « Cuánto barco en el puerto de Málaga »

مضيفا إليه البيت الأخير فى القصيدة :

«وعلى الشاطىء ، ما أقسى البرد !»

« Y en la playa ! que frio ! »

ونلاحظ فى ترجمة سعدى يوسف أنه قد حذف كلمة «ميناء» فى البيت الأول ، وأبدل بكلمة «شاطىء» فى البيت الثانى كلمة «ساحة» ، وربما كان الأمر فى هاتين الكلمتين راجعا إلى قراءة خاطئة للكلمة الأسبانية «Playa» بـ «Plaza» فالأولى تعنى «شاطىء» والثانية «ساحة» .وعلى هذا فقد ذكرت ترجمة البيتين عند سعدى يوسف كما يلى :

«ما أكثر السفن فى ملقا
وما أشد البرد فى الساحة !»

ويبدو هذان البيتان كقول مأثور ، كتبه الشاعر تحت عنوان قصيدته مباشرة ، ولم ينس أن يضع اسم مؤلفها الإسبانى تحتها .

ويلاحظ القارىء أن البيتين ليسا مقحمين على القصيدة وليسا بمعزل عنها ، بل إنهما مرتبطان ارتباطا وثيقا بجوها الإسبانى المالقى بصفة عامة ، واللوركوى بصفة خاصة . فالشاعر العراقى كتب قصيدته أثناء وجوده فى مالقة عام ١٩٦٥ ، وأراد فيها أن يعكس بصورة حية هذا الجو الأندلسى الأصلى ، فلم يجد أكثر تعبيرا من تلك العناصر اللوركوية التى ربما عاشها الشاعر وصادفها فى مدينة مالقة : غجر الحانات ، والفارس الليلى ، والقيثار ، والحرس الأهلى .

ولكن هذه العناصر نصف اللوركوية ، نصف الأندلسية، تمتزج بأخرى معيشة ، مثل رائحة القيثار فى «الساحة»،و «التبغ والسواح فى المقهى»،و «الراقصة التى رقصت حتى مزقت الجورب»، و «القوادين» ، و «خمرها الأسود» و «السكيرة الشقراء» .. الخ . ومع ذلك فإن القصيدة تكاد تصطبغ كلها بصبغة لوركوية،حيث تتنفس نسيما من جوه المحبب فى أغنيته المذكورة كالجواد الذى تحمله الأمواج :

«تحمل معها الأمواج جوادى !»[6]

que los dos sellevan mi caballo

ولكن الجواد يتحول فى قصيدة سعدى يوسف إلى «قبعتى طارت مع الريح» .والقبعة أيضا عنصر لوركوى ذكر فى غير موضع من شعره .

أما القصاص والشاعر التونسى محمد المصمولى ، فيصدر إحدى قصصه القصيرة[7] ببيت من إحدى قصائد ديوان «شاعر فى نيويورك» (Poeta en Nueva York)هو البيت الأخير من

قصيدة عام ١٩١٠ (1910 Intermedio) :

«وفى عينى كائنات مرتدية ثيابها ، لكن لا عرى لها !»[٨]

(ye en mis ojos criaturas vestidas ! sin desnudo !)

ولكن الترجمة الملتوية التى ظهر بها هذا البيت الصعب حقا على رأس قصة المصمولى جعلت مهمة البحث عن أصله اللوركوى أكثر صعوبة ؛ فقد ترجم البيت هكذا :

«وفى عينى تقوم كائنات ، لا عرى تحت ثيابها»

وأيا كان الأمر ، فإننا نتساءل عن علاقة هذا البيت أو حتى القصيدة المذكورة بقصة الكاتب التونسى ؟

يقدم المصمولى فى قصته ذكرى رومانسية لحب ضائع جعله يتذكر حوارًا مع محبوبته التى انطفأت من ذكرياته كالعبير الجاف . ونلاحظ أن القصاص بعد أن انتهى حبه للمرأة يحاول أن ينغمس فى حب أكثر رحابة ، حبه لوطنه ونضاله الاجتماعى من أجل السمو الحضارى . ولعله اختار شخصية لوركا وشعره لهذا السبب .

وثمة خيط آخر يمكن أن يصل بين قصيدة لوركا والقصة التونسية المشار إليها ، ذلك الخيط المتمثل فى قول لوركا : **عيونى تلك ، عيون عام ١٩١٠**

(Aquellos ojos mios de 1910)

وتعنى به ذلك الخيط التذكرى الذى يسيطر على كلتا القطعتين الأدبيتين ؛ فمن جهة نرى لوركا وذكرياته عن تلك الطفولة التى كان ينظر بها إلى الأشياء والكائنات ، ولكن بشىء من التجريد والرمز ؛ ومن جهة أخرى نجد المصمولى وهذه الذكرى الرومانسية لحب من أيام الشباب ، وتحوله الجلى إلى الاشتراكية فى صورة خطابية لكى يكرس نفسه لمشكلات مجتمعه : «هذى بلاده الخضراء ، تحتضنه كأنشودة وجد

تصل إلى مناقضة ما يهدف إليه الشاعر ؛ فهى تبدو كما يلى :

«آه .. يمهلنى الموت
حتى أصير فى قرطبة
قرطبة
البعيدة ، الوحيدة» .

فالشاعر حسب هذه الترجمة يطلب فى البيتين الأولين من الموت ، أو يأمل أن يتركه أو يمهله حتى يصل إلى قرطبة . وهو معنى مناقض تماما لما أراده لوركا الذى يشكو من الموت الذى يترصده وينتظره ويحول دون بلوغه هدفه : قرطبة .

ولكن الشبه العميق بين قصيدتى القيسى ولوركا لا يتضح للوهلة الأولى ؛ فهو خفى يكمن فى موضوع قصيدة القيسى وهدفها ، وخصوصا إذا وضعنا فى الحسبان أن مؤلفها شاعر فلسطينى منفى عن وطنه ، وكان أكثر إحساسا بالنفى فى فبراير عام ١٩٦٨ تاريخ نشر القصيدة فى أعقاب حرب يونيو ١٩٦٧ .

وقصيدة القيسى ـ بالإضافة إلى تصديرها بشعر لوركا الذى ذكرناه ـ تبدأ بالحديث عن طريق صعب يذكرنا بذلك «الطريق جد الطويل» فى أغنية الفارس «اللوركوية» . يقول القيسى :

«ولو أن الطريق إليك ميسور
لما وهنت خطاى ، وسمرت
نظراتى اللهفى وراء الباب ..»

وموضوع القصيدة الرئيسى هو ذلك الحنين وحلم العودة إلى الوطن ، واستحالة تحقيق الحلم دون تضحية ؛ وهى تضحية توازى تلك العقبات التى تقف حجر عثرة فى طريق الفارس اللوركوى الذى يريد العودة إلى قرطبة .

فى الواقع إدماج للمقطع الذى يتكون من بيتين يفتتح بهما لوركا قصيدته : «حقا ! »[١٥] ويختتمها :

« أواه كم أعانى Ay que trabajo me cuesta
فى حبك كما أحبك ! querete como te quiro »

ويأتى هذان البيتان لإبراز اللون الخاص الذى يريد الشاعر إضفاءه على هذا القسم من ديوانه الذى عنون له ــ كما ذكرنا ــ بـ « الجسد »، والذى يدور حول الجمال العارى ، الذى يقترب أحيانا من بعض الغزليات « اللوركوية » فى « ديوان التماريت » . ولكن هذه المشابهات لا تصل إلى درجة المطابقة التامة التى تجعلنا نجزم بالتأثير والتأثر بصورة محددة .

ويكتب الأديب المغربى محمد المرابطى قصة بعنوان « أيام الخبز والبحر »[١٦]، يعرض فيها الأيام التى يقضيها سجينا بين جدران الزنزانة ، منتظرا يوم تحرره وقد نفد صبره ، فراح يلهى نفسه بالذكرى ، عارضا مشاهد من حياته خارج السجن وينهى هذا السجين ، الذى لا شك أنه سجين سياسى ، قصته ناقشا على جدران الزنزانة هذه العبارة : « الإرهاب لا يرهبنا ، والقتل لا يفنينا » . ويصدر القصاص قصته هذه بعبارات التحدى والأمل التى وضعها لوركا على لسان بطلة الحرية والثورة « ماريانا بينيدا » (Mariana Pineda) فى مسرحيته الشعرية التى تحمل اسمها ، وهذه الأبيات هى :

السيد بيدرو سوف يجىء فوق حصانه
كالمجنون حينما يعلم

جورج ، ويترك بذلك الجملة ناقصة ، ولكى يعالج هذا الخطأ يربط بين جملتين لم يكن هناك ما يدعو إلى ربطها ، بل يحذف بعض الجمل . ولكن أهم ما يميز هذه الترجمة هو طريقة استخدام الضمائر التى تبتعد إلى حد كبير عن الأصل ، كقوله : « معطفى » بدلا من « معطفه » ، وقوله « رايتى » بدلا من رايته ، وأهم من هذا وذاك الخطأ فى ترجمة « طرزت له الراية » بـ « طرزت رأيى » ، وقد يكون لهذا تخريج بأن كلمة « رأيى » تصحيف لكلمة « رايتى » ولكن الأمر يختلف تماما فى « سوف يجىء ليقضى بجوارى » إلى « سوف يأتى ليموت جانبى » .

والعلاقة بين هذا المقطع من مسرحية « ماريانا بينيدا » وقصة المرابطى وطيدة ؛ فمن الجلى أننا أمام موقفين متناظرين ؛ فقد كانت « ماريانا » تعرف أنه قد حكم عليها بالإعدام ، وأنه ليس هناك من يستطيع أن يفعل شيئا من أجلها ، وتأتى كلماتها هذه بعد أن تحدثت مع « أليجريتو » بستانى الدير ، الذى ذهب إلى منزل السيد لويس فى محاولة لإنقاذ « ماريانا » فقالوا له : « إنه ليس فى وسعهم محاولة إنقاذها » ، وما أشد تعاسة ماريانا حينما تتلقى من البستانى ما كانت على علم به فى الواقع من فرار السيد بيدرو سوتومايور إلى انجلترا ، ولكن التحدى ، والإيمان ، والإصرار ، والأمل فى المستقبل، يجعلها تكذب كل شىء فى الأبيات المذكورة .

وهنا يبرز أمامنا هذا التصور العربى الذى يرى فى لوركا مناضلا ثوريا ، وهو جانب محبب لدى الشعراء والمثقفين العرب . ولسنا الآن بصدد الحديث عن صحة هذا التصور أو كذبه .

القصيدة : «من رؤيا فوكاى» و «فوكاى» كان «كاتبا فى البعثة اليسوعية فى هيروشيما، جن من هول ما شاهده غداة ضربت بالقنبلة الذرية»[18] . والقصيدة تبدأ بأسطورة صينية، يليها بيتان من إحدى مسرحيات شكسبير، وفجأة يرد بيتان للوركا، تتبعها ستة أبيات أخرى للشاعرة الإنجليزية إيديث سيتويل Edith Sitwell فى قصيدتها «ترنيمة المهد» (Lullaby) .

وهذه التضمينات مجتمعة تمثل جانباً من تقنية مدرسة الشعر الحر آنذاك . التى كانت تواصل التجريب بحثا عن طريق جديد . ومن ذلك تلك الصيغة المبالغ فيها ـ فى كثير من الأحيان ـ فى شعر هذا الجيل . وطبيعى أن يتصل السياب ـ على أى حال ـ بالآداب الأجنبية عن طريق اللغة الإنجليزية التى كان يجيدها . وكان مدرسا لها .

والبيتان اللذان ذكرهما للوركا ليسا سوى اقتباس لبيتين من قصيدة «القبض على أنطونيو الكامبوريو فى طريق أشبيليه»[19] . وهما :

«قد انتهى الغجر

الضاربون وحدهم فى الجبل» .

أما البيتان اللذان يذكرهما السياب فهما :

«أهم بالرحيل فى غرناطة الغجر؟

فاخضرت الرياح والغدير والقمر؟»[20]

وهكذا نرى ـ إلى جانب رحيل الغجر «الضاربين وحدهم فى الجبل» حسب لوركا ، أو الموجودين فى «غرناطة» كما يحدد السياب ـ إشارات واضحة إلى ذلك الجو اللوركوى الأخضر الذى شمل الرياح والغدير والقمر . وعلى الرغم من أن ذكر الغدير لا يرد صراحة فى رومانث لوركا «حكاية تسرى فى الكرى» فإن له معادلا فى الأبيات التالية من القصيدة نفسها :

«الشرفات الخضراء

شرفات القمر الكبرى

حيث ترن الأمواه»[21] .

وللغدير معادل آخر أكثر وضوحا فى ذلك الجب الذى :

«كانت تتمايل فيه الغجرية

جسدا أخضر

شعرا أخضر

بعينين من فضة باردة»[22]

وتكتمل الصورة إذا أضفنا إلى ذلك أن السياب ممن يعتقدون فى غجرية لوركا ؛ فهو يذكر ذلك صراحة فى حاشية له حيث يقول : «هذا البيت مقتبس من قصيدة للشاعر الإسبانى القتيل لوركا ، شاعر الغجر»[23] .

ولم يكن نصيب «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» أقل من سابقتها فى التضمين والاقتباس ؛ فالشاعر الفلسطينى خالد أبو خالد يضمن قصيدة له بعنوان «وسام على صدر الميليشيا» أبيات لوركا التالية :

«روسا الكمبورية

تتأوه جالسة فى الباب

نهداها مقطوعان

موضوعان على صينية»[24] .

لكن هذه الأبيات من «رومانث» لوركا تتخذ قوامها عند خالد أبو خالد من عناصر فلسطينية أصيلة :

«نادت تنّ عند بابها سلمى

ونهداها على طبق»[25]

والشاعر يضيف إلى هذين البيتين بيتين آخرين ، اقتبس فيهما ما يفعله رجال الحرس المدنى فى المدينة من تخريب ، وهو ما أشار إليه لوركا فى موضع آخر . وبيتا أبو خالد هما :

«الحرس الأسود قادم

أيا مدينة الزرقاء»[26]

ولكن الشاعر لا ينسى أن يشير فى حاشية له إلى أن هذه الأبيات «تضمين بتصرف عن جارثيا لوركا»[27] .

ويمكننا أن نلاحظ فى هذين التضمينين أن اسم بطلة لوركا الغجرية «روسا الكمبورية» (Rosa de los Camborios) قد استبدل بها «سلمى» رمز المرأة الفلسطينية ، بل رمز فلسطين نفسها . وفى التضمين الثانى تتغير مدينة الغجر فى قول لوركا : «أواه يا مدينة الغجر !» إلى : «مدينة الزرقاء» عند الشاعر الفلسطينى .

وقبل أن نترك هذه الأبيات نشير إلى أن صورة «النهدين المقطوعين» و «الأثداء المقطوعة» ـ .. الخ التى ذكرت كثيرا فى «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» وفى «استشهاد القديسة علية» سوف نراها موسعة فى الجزء الخاص بالصورة اللوركوية المنقولة إلى اللغة العربية .

أما الشاعر الفلسطينى المتأسبن (الأسبانى الجنسية) محمود صبح فيذكر فى قصيدة له بعنوان «مسجد لقرطبة»[28] أنه يريد أن يدخل منزلا كان له من قبل لكنه لم يعد له ، مستخدما فى ذلك البيتين الشهيرين للوركا فى «حكاية تسرى فى الكرى» فى ذلك الحوار الذى يقيمه لوركا بين البطل وصديقه ، ويقول قرب نهايته :

«لكنى لم أعد أنا

ومنزلى لم يعد منزلى»[29]

والفارق الوحيد بين بيتى لوركا وما يذكره صبح أن البيتين يردان معكوسين :

«منزلى لم يعد منزلى
ولا أنا أنا»

وإذا كان بعض الدارسين يخرج هذا من الأدب القومى فإننا ندرجه هنا لكون الشاعر يكتب ـ إلى جانب ذلك ـ شعرا بالعربية . بل إن كثيرا من شعره الإسبانى ترجمة لآخر عربى .

وفى قصيدته «أوقات» يستخدم الشاعر حسين عبد اللطيف بيتين من «قصيدة ثانية لبحيرة عدن» للوركا :

«حيث تأكل حواء النمل
ويربى آدم أسماكا مبهورة»[٣١]

ويشير الشاعر نفسه فى حاشية له إلى أن البيتين قد أخذا من هذه القصيدة للوركا[٣٢] .

ولكن الأمر لم يتوقف عند تضمين مقاطع أو أبيات من شعر لوركا حتى ولو كان نقلا تاما ، كما هو الأمر فى هذا المثال الأخير ، بل تجاوزه إلى اقتباس قصيدة بأكملها ؛ فشاعر العامية المصرى عبد الرحمن الأبنودى يشيد قصيدة له على قصيدة لوركوية . حتى عنوان قصيدة الأبنودى : «أغنية الموت» ذو إيحاءات لوركوية . تقول القصيدة :

«مليون حداد
الدنيا دى ما فيهاش غير المليون حداد
بيدقوا سلاسل لاجل الأولاد اللى لسه ما اتولدوا
لسه ما شافوا النور
يا نهار ، يانهار
مليون نجار
الدنيادى ما فيهاش غير المليون نجار
بيعملوا توابيت من غير صلبان
الدنيا دى مافيهاش غير الندابات
مالين الدنيا سريخ وصوات
الدنيا دى مافيهاش غير الأحزان
والموت
ينسج أكفان
فى صدور الجدعان»[٣٣] .

والقصيدة مستوحاة ـ كما ذكر فى عنوانها ـ من لوركا ، وقد استطعنا العثور على أصلها فى جزء من قصيدة «صرخة إلى روما» فى ديوان «شاعر فى نيويورك» ، وأبيات لوركا هى :

«لا يوجد إلا مليون حداد
يصنعون سلاسل للأطفال الآتين
لا يوجد إلا مليون نجار
يصنعون توابيت بلا صلبان
لا يوجد إلا حشد
يفتحون صدورهم منتظرين الرصاصة»[٣٤] .

وليس علينا إلا أن نتأمل قليلا ونقارن بين القطعتين لنرى كيف تشيد قصيدة بأكملها على أبيات للوركا . لكننا أمام تضمين دقيق أمين يكاد يضاهى ـ فى جماله ـ الأصل الذى أخذ عنه ، معتمدا فى ذلك على عناصر عربية ومصرية بخاصة ، مثل «الندابات» ، و «صوات» ، لكى ينقل لنا التعبير اللوركوى «حشد مناحات» (gentio de lamentos) . ولكن هذا النوع من التضمين يثير قضية ومشكلة عسيرة : هل يمكن أن تكون هذه هى الطريقة المثلى لكى نستطيع تذوق أعمال كبار الشعراء العالميين فى لغتنا العربية دون أن يكون لزاما علينا أن نرجع إلى الأصل فى لغته ؟ ربما كان الرد بالإيجاب ، ولكن لكى يتحقق هذا يجب أن يكون لدينا شعراء مترجمون من كبار الشعراء المترجمين .

ونمضى إلى شاعر كبير آخر ، هو الشاعر العراقى عبد الوهاب البياتى . ولعل من الطريف أن نسجل هنا الالتقاء بين قصيدتين إحداهما للوركا والأخرى للبياتى :

«قوس الأقمار Arco de lunas»[٣٥] للوركا ، ومقطع من قصيدة البياتى : «قصائد عن الفراق والموت»[٣٦]. يقول هذا المقطع :

«كان أمير القمر
فوق جواد النار فى سهوب إسبانيا
التى تزحف نحو البحر
يحمل فى خاتمه أولاده السبعة ، لما مر فى
جنينة مسكونة بالسحر
فكمنت صبية له ، ونادت نجله الأصغر
أغوته بتعويذة حب ، عقلت لسانه وطلسمت
عيونه بالسر
وعندما هم بها
همت به : اختفى
وضاع الولد الأصغر
فى سهوب إسبانيا التى تزحف نحو البحر
ومنذ ذاك الزمن البعيد ، والأمير
يصيح فى الليل ، ينادى نجله الأصغر ،
والسهول لا تجيب»[٣٧]

أما قصيدة لوركا «قوس الأقمار» فهى :

«قوس من أقمار سوداء

فوق البحر بلا حركة
أبنائى الذين لما يولدوا
يطاردونى :
«أبتاه ، تريث ، لا تجر»
أصغرهم يأتى ميتا !
يعلقون فى أحداقى ،
يغنى الديك .
البحر المتحجر يضحك
آخر ضحكات الأمواج
«أبتى .. لا تجر ! ..»
صرخاتى
تصبح ناردين»[38] .

وليس هناك أدنى شك فى أن القصيدتين تتناولان موضوعا واحدا هو أسطورة أولئك الأبناء الذين لم يولدوا ، والذين يعتقد بكمونهم فى الخاتم ؛ أى فى ضمير الغيب . ولكن الفارق بينهما هو أن البياتى فصل الأسطورة فيما يتعلق بعدد الأبناء ، والحديقة المسحورة ، والصبية التى نادت نجله الأصغر ، وأغوته بتعويذة حب ، وعقلت لسانه ، وطلسمت عيونه بالسر ، ثم اختفت وضاع الولد الأصغر . ونهاية القصيدة هى النهاية نفسها،ولكنها تبدو أكثر تفصيلا كذلك عند البياتى . ومع ذلك فإن القصيدتين تحتويان العناصر نفسها : القمر والبحر والعيون أو الأحداق ، والصرخات التى تتحول إلى ناردين ، أو التى تذهب هباء دون أن يجيب أحد .

وقد شرح البياتى نفسه ــ فى حاشية له ــ رمز أمير القمر قائلا : «أمير القمر وأبناؤه السبعة : أسطورة شعبية إسبانية عن أمير عربى كان يتصف بالفروسية والشهامة »،وحتى عهد قريب كنا على اعتقاد تام بأن البياتى قد اقتفى خطى لوركا فى قصيدته المذكورة ، ولكنه فى الحوار الذى أجريناه معه فى مدريد فى أغسطس عام ١٩٨١ ، كشف لنا الحقائق التالية عندما قال : «فى قصائد عن الفراق والموت حاولت استيحاء بعض القصائد الشعبية الإسبانية التى سمعتها وأعجبت بها ، وبعض القصص الشعبية التى رواها لى بعض الأصدقاء ، فحاولت من خلال هذه القصائد أن أعيد كتابتها بشكل مغاير وجديد تماما لكى أجعلها صورة جديدة لإحدى تجاربى ؛ فما هذه الحكايات المبتورة إلا قناع بسيط .

قصة الأمير وأبنائه السبعة رواها لى أحد الفلاحين الإسبان فى الطريق إلى مدينة «كونيكا» عندما عرف أننى عربى ، وقد قدم إلينا الماء ، ودعانا إلى بيته ... الخ»[40].

وعما إذا كان أمير القمر هذا هو لوركا نفسه الذى ضاع «فى سهوب إسبانيا التى تزحف نحو البحر» ، ذكر البياتى أنه إنما أراد أن يعبر عن هذه الحكاية الشعبية وحسب .

كل هذا يؤكد لنا مدى صعوبة المهمة التى نضطلع بها ؛ فقد تبدو لنا نقاط التشابه جلية واضحة ، لكن الجزم بالأخذ والعطاء أو التأثير والتأثر يحتاج إلى عناصر أكثر من مجرد التشابه ، وإلا وقعنا فى دائرة الموازنات التى لا تقوم على أساس تاريخى ، وهو أخطر ما يسم المدرسة الأمريكية فى دراستها للأدب المقارن ؛ تلك المدرسة التى تعيب على هذا المنهج الذى أتبعه أنه «مهتم أساسا بالعوامل الخارجية»[41] . ولكننا نرى أن مثل هذه الأمور يمكن أن تدرج فى إطار الدراسات الفلكلورية التى تخرج عن دائرة الأدب المقارن .

ثالثا : اقتباس بعض الصور والعناصر :

لقد نقل الأدباء العرب المعاصرون إلى الشعر العربى بعض الصور التى هى فى حقيقة الأمر لوركوية ، بعد أن أحدثوا تواؤما بينها وبين الموضوعات الجديدة . ولكننا مع ذلك يجب أن نكون حذرين فى إصدار الأحكام ، وأن نضع فى الحسبان أن بعض هذه الصور يمثل ميراثا مشاعا فى الأدب العالمى المعاصر ، وأنها قد وصلت إلى اتخاذ أبعاد وخصائص دولية ، تقف حائلا دون انتمائها إلى أدب أمة أو أخرى ، بله شاعر بعينه . ويجب أن نكون كذلك على حيطة من المصادفات البحتة التى قد تكون نتيجة لتشابه الظروف والبيئة التى أفرزت هذه الصور . وأيا كان الأمر فإن للوركا وضعا خاصا ، هو ثمرة للعناصر اللصيقة به ، التى طورها الشاعر ونماها وأعطاها أبعادها وخصائصها من عنده ، وأضفى عليها من روحه ، فصارت ملكا له وحده . ولقد كانت هذه العناصر قادرة ــ بإيحاءاتها وعالمها الخلاب الفريد ــ على حث الخيال العربى وأسره فى موضوعات ، هى فى أغلبها خاصة ، ولكنها تحفز الأديب إلى استخدامها .

ولعل هذه الأفكار تزداد جلاء حينما نتوقف عند الدوال التالية :

(أ) **الدم** :

يقول البياتى فى ديوانه الأخير :

«لوركا يغتسل الآن بينبوع الدم»[42]

وقد شاعت هذه الفكرة فى العالم العربى . فإذا أضفنا إلى لوركا دم أغناثيو ، و«عرس الدم» ، عرفنا السبب فى ذيوع هذا العنصر الدال ، بوصفه إشارة بعيدة أو قريبة إلى لوركا ومسرحيته .

والبياتى نفسه فى أول قصيدة له ذكر فيها لوركا ، عام ١٩٦١ ، وهى التى تحمل عنوان «قصائد عن الفراق والموت» ، حيث يتحدث عن مأساة الشاعر الإسبانى إلى جانب مأساة هيمنجواى ، لا ينسى هذا العنصر :

«الموت فى مدريد»
«والدم فى الوريد»[43]

ولكن هذا الدم لا يبقى فى الوريد :

« **لوركا صامت**

والدم فى آنية الورود »(٤٤)

ويظل لوركا صامتاً، بينما يمتد الدم ليغمر كل الأشياء ويصبغها بلونه :

« **أنت صامت والدم**

يخضب المهود والغابات والقمم(٤٥) .

ولوركا هذا، الذى يغتسل فى ينبوع الدم . عند البياتى هو نفسه فى « ذكرى الدم » عند محمد الصباغ ، يحاول أن يستخرج اسمه من هذا الدم المتعفن :

« **لوركا استل الحروف من جلطة الدم الخاثر بمهارة** »(٤٦)

وعندما يخرج هذا العنصر عن حلبة لوركا يتخذ مظاهر جديدة هى فى معظمها سياسية وطنية ، حيث يزهر الدم فى حقول العراق ، كما يقول السياب فى قصيدته « ابن الشهيد »(٤٧) ، وحيث تنبت أزهار الدم الحمراء أو وروده فى أغصان الزيتون(٤٨) .

ولكن عندما يمتزج الدم بالزيتون يلمح موت الشاعر نفسه ، مثلما نرى قصيدة محمود درويش « القتيل رقم ١٨ » :

« **غابة الزيتون كانت دائما خضراء**

كانت ياحبيبى

إن خمسين ضحية

جعلتها فى الغروب

بركة حمراء .. خمسين ضحية »(٤٩)

وفى بيتين آخرين نجد إشارة واضحة إلى قتل الشاعر :

« **يا حبيبى .. لا تلمنى**

قتلونى ، قتلونى ، قتلونى »(٥٠) .

وهذا القتل الذى سيتحول إلى عرس كما سنرى فيما بعد ، هو بركة الدماء هذه التى تغمر شعرنا العربى المعاصر . وتظهر هذه البركة إلى جانب السيوف والفرسان والمطر فى قصيدة لعمر صبرى كتمتو تحمل عنوانا لوركويا أيضا هو « الفارس » :

« **تجمدت على رخامك السنون**

وانتهى الزمن

ولم يزل هنا

شىء تسال دونه الدما

وينحنى من أجله الشجر

وتسقط السيوف والفرسان والمطر

فى بركة من دمه ، وليس للدما ثمن »(٥١)

ويتردد ذكر الدم كثيرا فى ديوان لبيان صفدى يحمل عنوانا دمويا ايضا هو « ويطرح النخل دما » ، ويتخذ ذلك صورا وأشكالا مختلفة :

« **وفى آهاتها رشح الدماء** »(٥٢)

« **عالم يرتج يزهو ، صاخبا يزهو ، سداه الدم حين الدم**

« **كان فى البدء ارتطام الدم بالدم** »(٥٣)

مرقاة إلى الحلم الجميل »(٥٤)

« **آه يانافورة الدم ،**

ويانبع الشرار !

فاحذروا : العصر الذى تحيونه

عصر الدماء »(٥٥)

وفى قصيدة أخرى لبيان صفدى يشكل الدم عنصرا رئيسيا ، إنه « الدم المستباح » ، و « فى رحمه لغة الدم » ، وهو أيضا « الدم فى الحلق »(٥٦) ، وهو قارورة الدم « التى يجب أن يفتحها الوطن » . وبهذه الدماء الغزيرة التى تعم هذا الديوان يستطيع الشاعر أن يحول الأرض إلى بركة من الدم(٥٧) .

ويجب ألا ننسى أن هذا الشاعر قد عرف لوركا وأدبه ، فقد صدر لجزء من هذا الديوان ببعض أبيات من شعر لوركا كما ذكرنا آنفا .

ولكن البركة تتحول إلى أنهار عند شعراء آخرين ، وهذا ما يعبر عنه محمود درويش فى قصيدته « حبيبتى تنهض من نومها »(٥٨) :

« **وما بيننا**

إلا بدايات ونهر الدماء

كأنه لم يغسل الجبلا »

وهذا النهر عند الشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح ، الذى اطلع على أدب لوركا ، يتجه نحو البحر :

« **أتنظرين يا أختاه نهر الدم ؟**

يسير نحو اليم »(٥٩)

وثمة نهر آخر يظهر فى شعر البياتى ، ولكن دون دم ، يقوم بوظيفة النهر الأول الدامى نفسها ؛ فنهر البياتى هذا لا يعود لمجراه ، لكنه يحطم السدود والصعاب :

« **النهر للمنبع لا يعود**

النهر فى غربته يكتسح السدود »(٦٠)

ويعلق البياتى نفسه على هذه الأبيات بقوله :(٦١)

« ... رحلة فى النهر تبدأ من منابعه لكى لا تنتهى ، إنهما - الشاعر والثورى - مسافران أبدا ورائدان لأصقاع (إنسان وشعر) كل العصور ، وطائرا العاصفة التى تسبق الثورة وتتنبأ بها ، وتصنعها » . فهما نهران أحدهما دم والآخر ثورة ، وهما نفس النهر ، يفتحان الطريق إلى المستقبل، وخاصة فى المدن

العربية التى تغطس فى الدم[٦٢] ، أو الخرائط التى نزت بالدم المسفوح[٦٣] ، كما يقول شاعران آخران فى قصيدتين تحمل كل منهما عنواناً اسم مدينة أندلسية «قرطبة» و«غرناطة» على التوالى.

ويصل هذا الدم المراق إلى أن يسد منافذ حياتنا كلها حين تكون الفاجعة جسيمة مثل تلك التى شهدتها مصر فى عام ١٩٦٧ وهذا ما يلخصه أمل دنقل ، الشاعر المصرى.

«الدم قبل النوم
نلبسه ... رداءا
الدم صار ماءا
يراق كل يوم
الدم فى الوسائد
بلونها الداكن
واللبن الساخن
تبيعه الجرائد»[٦٤]

ويصل تسييس الموضوع بهذه الطريقة إلى أن يغمر الدم الوطن كله كما يقول فايز خضور[٦٥].

ويتحول الدم الذى نستقبله بالترحاب إلى كرنفال أحمر ، بل إلى أعراس ، لا شك أنها صدى لعرس الدم اللوركوى.

(ب) عرس الدم :

ما من شك فى أن الموضوع الذى لقى اهتماما بالغا وشاع استخدامه وكثرت الإشارة إليه فى العالم العربى هو موضوع عرس الدم. ولم تكن مدعاة هذا الاهتمام الموضوع فى حد ذاته ، ولكن لأن الأدباء العرب رأوا فيه تعبيرا عن الحياة العربية التى يتزاوج فيها السرور والأحزان ، والغناء والبكاء.. الخ. إنه عرس شرّق ساخر كما يقول نزار قبانى فى مقطوعة لا تخلو من الطلقات والخناجر والاختطاف»[٦٦].

وفى قصيدة «الجسر» لمحمود درويش[٦٧] نجد مقطعا آخر ، لكنه لا يقدم لنا هذه المرة عرسا تحت طلقات الرصاص والخناجر ، بل يشير إلى مصرع الأعداء قرب النهر ، حيث كانت المياه تتدفق. وهؤلاء الذين رفضوا الموت بالمجان (وهو تعبير خاص بالبياتى) غيروا لون النهر ، لكن درويش يوظف الموضوع فى خدمة الصراع العربى ضد العدو الإسرائيلى.

ونرى محمود درويش فى موضع آخر يعلن أنه قد حانت ساعة الدم[٦٨] بالطريقة نفسها التى ترد على لسان الأم فى مسرحية «عرس الدم»[٦٩] ، وتحكى القصيدة نفسها أن المدينة كانت قد أعدت عرسها ومأتم الشاعر فى وقت معا[٧٠].

وتبدو صورة هذه الأعراس الدامية أكثر جلاء فى قصيدة له بعنوان «أعراس» ، حيث يحكى الشاعر قصة عرس محمد الذى وصل من الجبهة بثياب الميدان ، ودخل حلبة الرقص كى يعانق محبوبته ؛ ووسط الزغاريد الفلسطينية قتلته القاذفات الإسرائيلية.

عاشق يأتى من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدى بذلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصانا
من حماس وقرنفل
وعلى حبل الزغاريد يلاقى فاطمة
وتغنى لها
كل أشجار المنافى
ومناديل الحداد الناعمة ...
....
وعلى سقف الزغاريد تجئ الطائرات
طائرات .. طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
ومناديل الحداد
وتغنى الفتيات :
قد تزوجت
تزوجت جميع الفتيات
يامحمد ![٧١]

والزواج الدامى على هذه الطريقة هو الحزن المخبأ للأعياد نفسه. وهو الموت فى الساحة ، الذى يسميه درويش ـ فى قصيدته «يوميات جرح فلسطينى» ـ عرسا وحياة :

خبئ الدمعة للعيد
فلن نبكى سوى من فرح
ولنسم الموت فى الساحة
عرسا ... وحياة ![٧٢]

ويتخذ هذا العرس الدموى أبعاداً أخرى شمولية فينتقل من الفرد إلى الجماعة ثم إلى الوطن ، رمز هذه الجماعة ، وبذا يصبح العرس عرس فلسطين ، وتقدم لنا قصيدة «طوبى لشئ لم يصل» لدرويش عرسا فلسطينيا لا يصل فيه الأحباب إلى أحبابهم إلا شهداء :

هذا هو العرس الذى لاينتهى
فى ساحة لاتنتهى
فى ليلة لا تنتهى
هذا هو العرس الفلسطينى
لا يصل الحبيب إلى الحبيب
إلا شهيدا أو شريدا[٧٣]

ويبقى دم الشهداء امام الشاعر فى كل مكان ، لكنه لايراه أو يتجاهله ، مما يذكرنا بدم أغنائيو سانشيث ميخياس الذى سال على الرمال ، وكأن لوركا يرفض أن يراه ، يقول درويش :

دمهم أمامى
يسكن اليوم المجاور

....

دمهم أمامى
يسكن المدن التى اقتربت

....

دمهم أمامى
لا أراه
كأنه وطنى
أمامى .. لاأراه
كأنه طرقات يافا ـ لاأراه
كأنه قرميد حيفا ـ لا أراه . [٧٤]

وتدور قصيدة أخرى لشاعر فلسطينى آخر هو جودت فخر الدين حول هذا العرس الفلسطينى ، أو هذا المعادل الشعرى النضالى فى سبيل تحريرها . والقصيدة بعنوان «أخوة فى المنفى» . [٧٥]

ويكرس عبد العلى الودغيرى قصيدة كاملة لهذا الموضوع بعنوان «عرس الدم» ، حيث يسيطر النغم الدامى على القصيدة كلها ، التى يبدو أنها كتبت على أثر اندلاع الحرب الأهلية فى لبنان :

«أدعوكم فى بيروت لحفل الصيد ، لعرس الدم

....

أدعوكم فى بيروت لحفل الصيد
لعرس فلسطين القانى ، ولشلالات الدم

....

لتروا عرس فلسطين

....

ها أشجار الدم
تنهض غابات الموت ، تكبر ، تزهر

....

تنهض غابات الموت
وتتسابق أيدى الأطفال إلى شرف الدم
ها شرف الدم
ها وعد فلسطين القاسى ينجز بالدم
عطر فلسطين وهاك الدم» [٧٦] .

وقد اختص الشاعر نزار قبانى بيروت بكتابه «يوميات مدينة كان اسمها بيروت» ، وحول المذابح والرعب والموت الذى كان يحدق بالمدينة ولا فرار لها منه لأنها عاشته ولا زالت تعيشه يقول نزار :

«تصاوير .. تصاوير .. تصاوير .. لوجوه وأجساد (أولما يفترض أنه وجوه وأجساد) لا يستطيع الطبيب أن يقرر فيما إذا كانت كتلة اللحم التى يفحصها هى لحم امرأة أم لحم رجل ـ أم لحم طفل .. أم لحم ضأن .. أم لحم بقرى» [٧٧] .

ويحمله خياله إلى الاعتقاد فى أن ما يحدث هو ذلك العرس الدامى الذى يصفه لوركا :

«ياربّاه .. هل هذا هو (عرس الدم) الذى كتب عنه لوركا ؟ أم أنه عرسى أنا ودمى أنا ؟ أنا العروس التى تلبس للمرة الأولى فى تاريخ العرائس ثوبا أحمر .. أحمر .. كدم الثيران الإسبانية المذبوحة فى حفلة (كوريدا)» [٧٨] .

هذا التصور السطحى لموضوع عرس الدم عند لوركا هو الشائع فى إنتاج الأدباء العرب المعاصرين . وهو لا شك يأتى فى إطار التأثر عن طريق التأويل ، وليس استلهام حقيقة الموضوع الذى يبتعد كثيرا عن مثل هذه المفاهيم .

وليست فلسطين وبيروت وحدهما هما اللتان حملتا هذه التأويلات ، وإنما تأتى قبلهما مدينة بور سعيد المصرية التى تغنى بها الشاعر العراقى الكبير بدر شاكر السياب أثناء العدوان الثلاثى وتحدث عن عرسها الدامى [٧٩] .

وقد تكرر تناول هذا الموضوع فى قصائد كثيرة ، ونكتفى هنا بذكر أسماء الشعراء . فنجيب سرور يتحدث أحيانا عن «العرس الدامى» [٨٠] ، أو «العرس مأتم» [٨١] فى الوقت نفسه . ولدينا مراث للشهداء منها «مرثية الفارس موسى بن بيروت» التى ألفها عبد الأمير معلة [٨٢] ، ثم نجد شاعرًا مثل فايز خضور يتحدث عن الضحايا [٨٣] ، ويصور بيان صفدى ذكريات عروس الدم . ويرمز بالعروس إلى مدينة القنيطرة السورية [٨٤] . وبينما يذكر خالد أبو خالد [٨٥] وأحمد صبرى [٨٦] وجهاد الجيوسى [٨٧] «عرس الدم» دون أدنى لبس ، يذكر غيرهم «العرس» فقط ، ولكننا نفهم من رموزهم وإشاراتهم المستخدمة فى القصيدة أنهم يعنون مسرحية لوركا ، ومن هؤلاء : محمد على شمس الدين [٨٨] وحمده خميس التى تتحدث عن عريس غجرى [٨٩] .

ولعل قصيدة شمس الدين تستحق منا اهتماما أكثر لأنها مهداة ـ كما ينبىء عن ذلك عنوانها ـ «إلى قمرى إسبانيا : جارثيا لوركا وبابلونيرودا» ، وتحمل ذلك العنوان الموحى الذى يبدو مستلها من الشاعر الغرناطى : «النجمة البربرية» . وحينما يتحدث عن لوركا وغرناطة وعرسها يقول :

«جارسيا ، جارسيا

« هل تمر الغزالات فى ساحة الحرب ؟ هل تنسج الطير
أعشاشها فى الجحيم ؟
داخلا فى مخاض الدم الآدمى اقترب
وابتعد
أغمد الآن فى وردة العين نصلا خفيفا ـ ونم ـ
إن غرناطة الآن تصحو على عرسها
وقد هرولت نحوها النجمة البربرية »(٩٠)

والقصة كما نرى تستخدم العناصر المحببة عند لوركا : الدم ، النصل الخفيف ، غرناطة ، النجمة البربرية ، وأخيرا العرس اللوركوى الشهير ، فهى فى قسمها الأول تكريم للشاعر الإسبانى ، كما أنها فى القسم الثانى تدور حول الشاعر التشيلى بابلو نيرودا ، وينقل شمس الدين منه أبياتا باللغة الإسبانية .

لكن ذكر لوركا وعرس الدم يتخذ صورا أخرى . فها هو حسين جليل يقدمه لنا ميتا وسط عناصره الخاصة به : غرناطه ، القمر ، العرس :

« قتيل مجهول
يسأل غرناطة
عن قمر
غنى مذبوحا ،
فى عرس الدم
للحرية
لحن الموت »(٩١)

أما أحمد الطريبيق أحمد فيصفه لنا وهو يبكى حظ الأحفاد (والأحفاد هنا هم العرب بطبيعة الحال) ، ويلبس ثياب الغجر القانية ، كى يرثى الغجر الذين يرى الشاعر أنهم أبناء عمومته :

« ولوركا فى غرناطة يبكى حظ الأحفاد .
يلبس ثوب الغجر القانى ، فى عرس الدم
يرثى أبناء العم »(٩٢)

وقد يشغل ذكر لوركا ومسرحيته قصيدة كاملة مثل قصيدة عمر صبرى كتمتو ، التى تحمل عنوان « عرس الدم » ، وتدور حول الشهيد عمر مسعد . وتكثر الإشارات إلى عرس الدم فى هذه القصيدة التى تبدأ بالأجراس التى تقرع فى الساحات من أجل لوركا ، والأمطار التى تهطل ، والقدر الذى غاب فى غرناطة ساعة الفجر وندم على ذلك . ويعقب الإشارة إلى موت لوركا استخدام « عرس الدم » بصفة مستمرة ، جعلت الدم يغمر الأرض كلها .

ولا يخفى علينا أن الشاعر يتخذ من لوركا وموته ومسرحيته قناعا يختفى وراءه الشهيد الذى يرثيه ، ولكنه سيظهر شيئا فشيئا . ويبدو لنا أن القصيدة تعرض بعض جوانب مذبحة ١٩٧٠ فى عمان ، لأن الشاعر يظهر فى ختامها وهو يبكى وطنه كله ، وليس شخصا بعينه .

وليست هذه هى القصيدة الوحيدة التى تحمل عنوان مسرحية لوركا ، فثمة قصائد أخرى تحمل عنوان « عرس الدم » ، ومنها قصيدة لمحمد عفيفى مطر ترجع إلى سنة ١٩٦٣ ، يموت فى نهايتها الشاعر مع أميرته قاتلا وقتيلا(٩٣) ، وأخرى لعبد الكريم راضى جعفر تحكى قصة حب ، تصل إلى الاستعداد للعرس والحناء ، ولكن العريس لا يصل لأن الجنود السكارى ثقبوا وجهه بالرصاص(٩٤) . وتوفيق زياد ، أحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، يعنون مقطعا من قصيدة له : « يوميات عرس الدم »(٩٥) .

وثمة طريقة جديدة فى تناول هذا الموضوع واستيعابه ، هى التى اتبعها البياتى فى أحد دواوينه الشعرية الجديدة « مملكة السنبلة » ، حيث يحمل الموضوع رموزا صوفية فى قصيدته التى تدور حول الصوفى « السهروردى » المسمى « المقتول » ؛ فى هذه القصيدة يذكر صوفى آخر هو الحلاج ، حيث يقول البياتى :

« فإذا نحر الحلاج وأصبح فى تاريخ العشق شهيدا
فأنا لم أبدأ عرس دمى حتى الآن »(٩٦)

(جـ) الغجـر :

يمثل الغجر أحد المحاور الأساسية فى شعر لوركا ، وهو موضوع له أصداؤه فى الشعر العربى . ولا شك أننا نجد أنفسنا إزاء موضوع تشترك فيه الإنسانية كلها ، ولكن ظهوره الدائم الملازم لعناصر أخرى لوركوية ، إلى جانب إيحاءاته الخاصة عند الشاعر الإسبانى ، التى تعطيه مذاقه ومزاجه الأندلسى ، جعلنا نضمنه هذا الباب .

ولعل مثالا بسيطا يوضح لنا الأمر ، فالبياتى فى قصيدته « الرحيل إلى مدن العشق »(٩٧) ، تلك التى تصف رحلة الغجرى وعودته إلى الوطن المنفى(٩٨) ، يظهر فيها لوركا فيما بعد فى نهر الموت مع ناظم حكمت والوار ... الخ ، وفى تآلف إنسانى رائع يتحولون إلى أطفال شهداء ، وشعراء عشاق ، وثوار سقطوا مهزومين :

« يتساقط الشعراء والعشاق والثوار فى زمن السقوط
ويكسرون »(٩٩)

ويظهر الغجر بعرباتهم أكثر من مرة فى قصيدتين أخريين من ديوان البياتى . والقصيدة الأولى تحمل عنوان « الأمير والغجرى » . يقول فيها :

« كانت عربات الغجر السعداء
تمضى حاملة مولاتى وأنا خلف العربات »(١٠٠) .

ويقول فى قصيدته الثانية التى تحمل عنوان «سيدة الأقمار السبعة» :

«سيدة الأقمار السبعة فى داخلها ترحل .
تستخرج ياقوت نهار الأسطورة ـ تحلم
بالنجم القطبى ـ وفى ذاكرة الزمن الموغل
فى عربات الغجر الساعين وراء المطر»[101]

وفى قصيدة «السيمفونية الغجرية» يظهر الغجرى مصحوبا بعناصر لوركوية غرناطية : قصر الحمراء والخناجر والزنابق والنجوم والليل المقتول :

«كان المغنى الغجرى يرشق العذراء بالوردة ،
والعذراء مثل ريشة تدور حول نفسها ؛
تحاول اللحاق بالليل الذى كان على مشارف
«الحمراء»
مقتولا تغطى صدره الخناجر ـ الزنابق ـ النجوم»[102]

وفى المقطع الثانى من القصيدة نرى عربات الغجر تمر فى الشارع المحاصر المسكون بالأشباح ، بينما يمسح الغجرى سكينه بالمنديل ، بعد أن توقف الغناء ، ووقع الطائر فى الكمين :

«توقفت هجرة أحزان المغنى ،
وقع الطائر فى الكمين ،
مرت عربات الغجر ، الليلة ، فى وحول هذا
الشارع المحاصر ، المسكون بالأشباح .
كان الغجرى يمسح السكين بالمنديل ثم
يعبر الشارع محشورا مع الأشباح فى المقهى
يغنى خائفا لنفسه»[103]

ويشيع ذكر الغجر فى شعرنا المعاصر[104] ، وحدهم أو مصحوبين بعناصر أخرى مثل الجواد أو الفرس ، والقمر . ومع ذلك فإن معظم هذه الأشعار لا تكشف عن تأثر حقيقى بلوركا . وحينما نتحدث عن العناصر الأخرى التى تكون عالم الغجر عند لوركا ، فإننا لا نستطيع أن نمضى فى الحديث دون أن نبرز هؤلاء الغجر اللوركويين حقا ؛ فالشاعر اليمنى عبد العزيز المقالح ، حينما يتحدث فى مقدمة ديوانه عن الكآبة والحزن ، اللذين يعمان الشعر العربى الحديث ـ فى رأيه ـ يذكر «غجريات لوركا» ضمن أمثلة أخرى يحصيها[105] .

ويتحدث فى موضع آخر من ديوانه فى قصيدة «تقاسيم على قيثارة مالك بن الريب» عن مدينة يافا الفلسطينية التى «ينام على صدرها الغجر القادمون مع الليل»[106] .

ويرد ذكر هذا الديوان الشهير للوركا بصورة أكثر تصريحا فى إحدى «رسائل قادش» للأديبة اللبنانية ناديا ظافر شعبان : «تبعثك حافية إلى النور ، صوتك الغريب الساحر أيقظنى ، همسه الدافىء أحلى وأروع من أغانى الغجر ، من قصيدة البحر ، من أناشيد الجبل وأهازيج الوادى»[107] .

ومن المعروف أنه قد شاع اقتران لوركا خطأ بالغجر ، بل وصله البعض برباط أسرى بهم وتحدث عن أمه الغجرية[108] . ومع أننا نأخذ هذا الكلام مأخذا استعاريا ، لكننا لا نستطيع أن نخفى تلك الظلال والإيحاءات الدالة على التفكير العربى إزاء هذا الموضوع . وها هو شاعر آخر هو أحمد صبرى يبرز لنا كيف يتمرد الغجر لوفاته . ولا شك أن فى ذلك أصداء لما شاع عن دور الغجر فى تكفينه ودفنه بعد مصرعه :

«النور لم يجف
النور يسقل (هكذا !) النحاس
فى محاجر الغجر
فيورق الضجر
هيجان
فى قرى الجياع»[109] .

وثمة شعراء آخرون يقلدون لوركا فى رومانثياته أو حكاياته الغجرية فى قصائد تخصص للغجر[110] وحدهم ، أو للغجر فى إطارهم الغرناطى[111] .

ويظل هذا الولع الغجرى يكبر ويكبر عند الشعراء العرب حتى يتجسد فى ديوان جديد للأغانى الغجرية مقلدا ديوان لوركا الشهير .

(د) «ديوان الأغانى الغجرية» :

انطلاقا من النظرة الشائعة لدى كثير من المثقفين العرب عن ثورية لوركا ، وعن ذلك العالم البدائى الملىء بالسحر والطفولة، وصفته البراقة التى تخلع على الشاعر وأدبه ، صفة الغجرية ، يقرر الشاعر العراقى حميد سعيد أن يؤلف «ديوان أغان غجرية»[112] . ولا يضم الديوان عناصر لوركوية وحسب ، وإنما نشعر إزاءه أن الشاعر العراقى قد عرّب الموضوع، مما جعلنا نظن أحيانا أنه ليس به من الغجرية سوى العنوان . لكن عبير الشاعر الغرناطى يتضوع فيه من بدايته حتى نهايته .

ويفتتح الشاعر ديوانه الذى كتب قصائده أثناء وجوده فى إسبانيا عامى ١٩٧٣ و ١٩٧٤ بإهداء «إلى فيديريكو جارثيا لوركا» .

وفى هذا الديوان يحاول حميد سعيد ـ فى إطار التجارب الجديدة التى يخوضها الشعراء العرب فى السنوات الأخيرة لكى يساهموا فى إثراء الشعر العربى ـ أن يقوم ـ عن طريق تجربة جديدة رائعة متفردة فى نظره ـ بإعادة صياغة الصورة العامة للعالم من خلال التجربة الإسبانية المعيشة .

وتنتهى الضيغة المقترحة للملحمة الغجرية معربة عن فكرة هذا الفردوس الذى نطمح إلى تحقيقه وهو الوطن العربى[113] .

وهناك قصيدة أخرى كتبها «فى ساحة التحرير». ولا شك أنه يقصد «ميدان التحرير» بالقاهرة. والساحة هنا تختلف عن ساحات لوركا الصغيرة، ولكنها أكثر الساحات ملاءمة وانطلاقا من التصور العربى للوركا المناضل. وفى هذه الساحة تظهر الوردة والنخلة والمارة وعامل البناء والبائعة الجميلة. والشاعر الذى يغنى ويكتب للأطفال والجنود والغجر، إنها قصيدة بديعة يجودها الطل مثل ساحة التحرير[114]. والشاعر وهو بصدد تحقيق هذه المهمة — التى تهدف إلى تحرير الجميع وفيهم غجر لوركا بالطبع — يصادفه الحراس اللصوص الذين يحرسون ليل المدينة ووجها القديم[115].

هؤلاء الحراس اللصوص فى ساحة التحرير بمصر، هم الحرس نفسه، الذين يظهرون مسلحين فى شوارع غرناطة. ويسأل الشاعر المدينة عن إنسان، ربما كان لوركا نفسه:

«هل داهمه الحراس؟
فى الشارع طير أسود
وفى الحديقة المجاورة
نافورة ونخلتان
. . . .
فى باحة الفندق.. كان الحرس المدججون بالسلاح
رفاقها إلى جزيرة النحاس»[116].

وفى قصيدة «الموت على حافة الموت»[117]، التى كتبها فى موت غسان كنفانى، نرى الجنود يحيطون بالساحة، والغجرى يتمرد، بينما يفطن الحرس الملكى لكل هذا فيقتل أحلامه. وتمتزج القدس ومدريد، وعلينا أن نقول أيضا: كنفانى ولوركا، اللذين لم يبكهما أحد، ولم يحفر قبر أى منهما بحد السيف:

«إنها الآن تتبعه.. وهو يتبعها
الجنود يحيطون بالساحة.. انتفض الغجرى،
وظلت تراقبه
ربما يقطعون عليه الطريق
عاودته سجاياه.. عاد يمارس أحلامه
فأحس به الحرس الملكى، فضاع وضيعها

تخلع القدس قمصانها فى شوارع مدريد.. تعرى..
تجوع تدق النوافذ
مدريد تغلق أبوابها فى العشيات
فالخوف يشرب كأس النبيذ المحلى
وتشرب مدريد من دم أطفالها
منذ أن ضيعته تخاف العصافير منها..
وتلعن أعشاشها
إنها الآن تتبعه
مات لم يبكه أحد فى السَّمْيَّة
ما حفروا قبره بالأسنة»[118].

لكن جارثيا لوركا لا يظهر وحده فى القصيدة، وإنما يظهر شعره أيضا فى هذا البناء الجديد، إلى جانب تلك البواعث الخاصة به، ففى قصيدة «تفاصيل فى صورة السيد» يظهر هذا العنصر الموحى الذى يصور لنا الشاعر الإسبانى ممتطيا صهوة فرسه، ثم مستبدلا منزل محبوبته بها ومرآتها وصندوق زينتها، وهو البدل المذكور فى ذلك الرومانث اللوركوى الملغز الذى اجتهدنا فى ترجمة عنوانه المحير حقا بـ «حكاية تسرى فى الكرى»:

«بالمهرة.. يستبدل جارثيا لوركا بيت حبيبته:
مرآة حبيبته
صندوق الزينة
يا امرأة الجرح...
المهرة فى الفلوات يطاردها الصيادون المحترفون
سقط الصيادون المحترفون.. المهرة فى الفلوات
إذ تسكن قلبى.
أستبدل بيتك والمرآة وصندوق الزينة
بالساكنة القلب.. المهرة.»[119].

هذا النغم المسرف فى الاتحاد وتلاشى شخصية الشاعر العراقى وشعره فى الشاعر الإسبانى يشبه الحب والاتحاد الصوفى الذى يجعل المتصوف يفنى فى شخصية المحبوب. لكن ينبغى ألا تخدعنا هذه المظاهر، فتسييس الموضوع فى بيتى شعر وحاشية وضعت للمخرج.

أما البيتان فهما اللذان يتبعان الأبيات التى ذكرناها منذ قليل:

«يا امرأة الجرح الموقوفة فى أسواق العملات الصعبة
فى دائرة الأرباح»[120].

أما الحاشية فتقول:

«تقف السيدة فى الوسط.. حيث يقسم المسرح إلى قسمين.. فى الواجهة عملات، عملاء، وجهاء، وصحف أنيقة.
فى القسم الخلفى من المسرح.. فقراء، بنادق، وكتاب الثورة القادمة»[121].

وإذا عدنا إلى القصيدة التى يفتتح بها الشاعر ديوانه فإننا نلتقى بشخصية متمردة، شخصية لوركوية حكم عليها بالإعدام. إنها «ماريا التى لاتتعب»[122]. ويؤكد الشاعر ذلك فى تذييل شعرى له يقول:

«حكمت محكمة غير عسكرية بموت غير مؤبد على ماريا التى لاتتعب، وقال الحاكم العادل عند صدور الحكم:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى يراق على جوانبه الدم

الأسباب الموجبة :

(أ) ماريا مثيرة للشغب .

(ب) ماريا حلمت بتغيير حياة أهلها الغجر»[١٢٣]

ونحن نرى فى هذه القصيدة حالة شبيهة بقصيدة لوركا «رومانث القمر .. القمر» التى حكم فيها على الطفل بالموت . وحينما مات ماتت معه أحلام الغجر . ويظهر نفس طفل الرومانث المذكور هو والقمر فى قصيدة «ماريا التى لاتتعب»[١٢٤] . وفى قصيدة مثل هذه لابد أن تتوافر عناصر أخرى مثل الدم والقيثارة والغجر ... الخ[١٢٥] .

وفى «قصيدة مباشرة» نجد عنصرا مناظرا لآخر عند لوركا ، يتمثل فى تلك الجارة عند حميد سعيد التى تشبه «المتزوجة غير الوفية» عند لوركا :

«بيت جارتنا موصد
هجرت زوجها ، عاشرت رجلا تشتهيه»[١٢٦]

ويمكننا القول بصفة عامة : إن للغجر وجودا فى كل الديوان،حيث ترى الغجرى المطرود المنفى ، الذى يحن إلى الوطن[١٢٧] ، وحيث صوت المحبوبة وشعرها غجريان مبللان[١٢٨] ، وحيث «الساحة العتيقة الكبرى» هى المحبوبة الغجرية[١٢٩] .

ولقد راح حميد سعيد ـ بوعى أو دون وعى ـ يقتفى خطى لوركا ، محاولا أن يصنع موشحة أندلسية ، عمادها الأغانى الشعبية العراقية،مستخدما القمر وغرناطة[١٣٠] .

(هـ) القمر :

يظهر القمر ـ ذلك الكوكب المشحون بالأفكار والإحساس المأساوى العظيم عند لوركا ـ فى شعر الشعراء العرب مرافقا الشاعر الإسبانى :

«وترحل
خلف لوركا ، خلف نيرودا
وتضرب فى طواحين الهواء
وخلف الأقمار ترحل»[١٣١] .

وكذلك فى القصيدة التى ذكرناها كثيرا للبياتى «إلى إيرنست هيمنجواى» يظهر لوركا يصحبه رفيقاه المفضلان : القمر والغجر :

«الموت حتف الأنف
لوركا قال لى
وقال لى القمر
ضيعتنى
ضيعك الوتر
موتك الضجر
رحلت والربيع فى طريقنا ،
وارتحل الغجر
وأحرقت خيامهم
واحترق الزهر
أغنية ينزف منها الدم»[١٣٢] .

هذه الأغنية الدامية هى الألم اللوركوى ، بل هى القمر الضائع والغجر الراحلون .

هذان هما العنصران اللذان حكم عليهما بأن يصاحبا الشاعر وبعطيانه هويته ، حينما كانا يظهران عند السياب[١٣٣] والمقالح[١٣٤] .

ويظهر القمر مصحوبا بعنصر آخر حاسم قاطع ، يظل معه فى أكثر اللحظات «حنة» فى «عرس الدم» . هذا العنصر هو الخنجر والسكين الذى يصحب القمر فى شعر درويش[١٣٥] ، وبيان صفدى[١٣٦] ، وعمر صبرى كتمتو[١٣٧] .

لكن القمر «مقطوع الأطراف»[١٣٨] فى شعر أدونيس ، هو الذى يقود إلى اللذة والخطيئة ، مثلما حدث فى «عرس الدم» فى مشهد فرار العاشقين . ويتلخص دور القمر فى إعداد المسرح الطبيعى لهما كى يصلا إلى تحقيق اللذة،ويصلا كذلك إلى قدرهما الأخير[١٣٩] . والقمر عند أدونيس «حوذى يقود عربة الشهوة»[١٤٠] . ويقول فى نص آخر :

«تخرج أمى إلى الهواء
تدعو القمر أو ما يشبه القمر
وتنام معه فى فراش واحد»[١٤١] .

وربما كان لموضوع القمر والطفولة كما يعبر عنه «رومانث القمر ، القمر» أصداء فى شعر درويش :

الطفلة احترقت أمها
أمامها
احترقت كالمساء
من يومها
لا تحب القمر
ولا الدمى
كلما
جاء الماء ، صرخت كلها :
أنا قتلت القمر»[١٤٢] .

وثمة طفل آخر شديد الشبه بذلك الطفل ، الذى طالما تمتمه «يرما» بأغانيه وعالمه الملائكى ، نراه فى قصيدة لمحمد عفيفى مطر[١٤٣] ، الذى يحكى قصة حبلى تحمل فوق رأسها جرتها الفخارية ، وتمضى مغنية للطفل المنتظر حتى لايلحقه الموت .

والأغانى شبيهة بتلك التى تغنيها «يرما» وبخاصة حينما تقول :

«طفل يتقلب فى أحشائى

ينتظر سواقى اللبن الحى»[١٤٤]

ويتخذ القمر ألوانا جديدة ؛ فيمكن أن يبدو أحمر مثلما نراه فى قصيدة لعفيفى مطر[١٤٥] ، أو أخضر، فى قصيدة أخرى له[١٤٦] ، يشيع فيها هذا اللون، مما يذكرنا بالرومانث اللوركوى الشهير : «حكاية تسرى فى الكرى» .

ويظهر القمر الأخضر أيضا عند البياتى فى قصيدته «المغنى والقمر»[١٤٧] ، حيث نرى الخنجر فى قلب المغنى والقمر الأخضر فى عينيه . إنه قمر يختفى وراء شرفات الليل ووراء الأشياء ، بينما يموت فى هدوء . أيكون ذلك صدى أو انعكاسا لموت الغجرية التى كانت تهتز فوق وجه الجب فى رومانث «حكاية تسرى فى الكرى» ؟ وهذا القمر الأخضر يطلع فى أماكن أخرى من شعر البياتى[١٤٨] .

لكن هذا القمر يغير لونه حينما يكون متصلا بالجريمة والخيانة ، إنه القمر الأسود ذو الأبعاد اللوركوية أيضا ؛ فى قصيدة «الموت فى منتصف النهار» هو «قمر أسود فى نافذة السجن ، وليل»[١٤٩] ، و:

«قمر أسود

آثار الجريمة

وعلى الجدران ليل»[١٥٠]

إن الشاعر يتحدث عن الزعيم الوطنى الجزائرى العربى بن مهيدى الذى مات فى زنزانته على يد الفرنسيين . وإلى الفترة نفسها ترجع قصيدة «الآلهة والمنفى» ، حيث نلمح فارسا كيخوتيا يمتطى القمر الأسود ، كما لو كان مهرا ، ويمضى فى صحراء الغناء ينظم شعرا من آلام الفقراء[١٥١] ، لكن قمر الخيانة يظهر فى قصيدته إلى ناظم حكمت :

«كان قمر الخيانة الأسود فى أساور النساء والأقراط والحانات والأسواق والمراكب البيضاء فى البسفور»[١٥٢] .

والقمر عند البعض غنى يجب النضال ضده[١٥٣] . وهو عند درويش معادل للموت . إنه قمر غنى مصلوب فوق الأحجار[١٥٤] ؛ لقد قتله الشاعر بعد أن تبين له أنه قمر الخيانة[١٥٥] . وهذا القمر الذى كان يبدو من قبل باردا حزينا[١٥٦] ، يتحطم مثل المرايا[١٥٧] ، لكن الوداع الوقور للقمر هو تركه ينام مثلما يفعل البياتى بما يشبه السحر :

«ووضع القمر

جبينه الشاحب فوق حجر ونام

وارتجف الشارع والصباح والظلام»[١٥٨] .

(و) الخناجر والمدى :

ولكى تكتمل لوحة الغجر والقمر تضاف عناصر أساسية أخرى ، وأهم هذه العناصر وأبرزها السكاكين والمدى والخناجر .. فالغجر المقهورون البائسون الذين لا أمل لهم ، والقمر الذى يقود إلى الشهوة ، أو القمر ـ الموت ، يحتاجون إلى أداة للقتل . والبياتى يشرك كل هذه العناصر فى قصيدة واحدة :

«تشحذ من مدريد

فى بيوتها

خناجر الغجر»[١٥٩]

والخناجر عند البياتى تظهر غالبا فى أيدى الغجر : «خناجر الغجر / تلمع فى الكهوف فى مخابىء الشجر / تغرز فى أضالع القمر»[١٦٠] ، بهذه الطريقة اللوركوية ، وطبيعى أن يكون القتل غيلة ؛ إنه «الميت فى ليل الخناجر»[١٦١] . ويتحول الليل نفسه إلى حقل زرعت فيه الخناجر والكلاب[١٦٢] .

ألا يكون هذا صدى لذلك الأفق : «وأفق من الكلاب ينبح بعيدا بعيدا عن النهر» ـ فى قصيدة «المتزوجة غير الوفية»[١٦٣] .

وعلى الرغم من أن الدور الذى تلعبه السكين فى أدب المقاومة الفلسطينية مختلف ، فإنه لاتغيب عنه الإشارات الأندلسية واللوركوية ؛ فسميح القاسم يستخدم الخنجر بعد ذكر غرناطة وعازف القيثار الذى يبكى من أجلها ، وهى أصداء لوركوية سوف نفصلها فيما بعد[١٦٤] . أما درويش فيذكر الخنجر إلى جانب خضرة الليمون والريح والدم الشفقى[١٦٥] ، وفى موضع آخر يذكره مع الزنابق[١٦٦] . لكن تلك السكاكين العشرة التى كانت تمزق قطعة الحرير عند لوركا تتحول عند درويش إلى «عشرون سكينا على رقبتى»[١٦٧] .

فالسكين والجرح والخنجر والضحايا تهيىء مشهد الموت ؛ أو هى مقدمة له[١٦٨] . ولكن الموت هو هذا الثلاثى المكون من : السكين والقمر والموت ، الذى يعيد إلى الأذهان ذلك المشهد الذى تدور أحداثه فى الغابة ، وينتهى بموت فارس الحب فى مسرحية : «عرس الدم» . يقول درويش :

«حين قالت إن فى الغابة أسرارا

وسكينا على صدر القمر

ودم البلبل مهدورا على ذاك الحجر»[١٦٩]

ومع السكين والقمر يشترك عنصر آخر جديد : رجل البوليس الجلاد[١٧٠] . وفى مؤلفات درويش تكثر الصور المختلفة ، وتتعدد استخدامات السكين والخنجر[١٧١] . والسبب جلى الوضوح، وهو أن شاعر المقاومة يعيش حربا مستمرة ونضالا لا ينقطع .

لكن درويش ليس المتخصص الوحيد فى استخدام

المدى ؛ فثمة شعراء آخرون يعرفون كيف يستخدمونها ، ولكن حول الموضوع نفسه، مثل أمل دنقل(١٧٢) ، وعبد العزيز المقالح(١٧٣) ، وفايز خضور(١٧٤) ، وفؤاد الخشن(١٧٥) ، وغيرهم .

(ز) الجواد والفارس والثورى :

لقد جمعنا هنا بين هذه المفاهيم الثلاثة لأنها تمثل توليفة غريبة من صنع الخيال العربى عن لوركا ممتطيا حصانه أو فرسه ، ممسكا بزمام الثورة والنضال المسلح :

«كنت على ظهر جوادى الأخضر الخشب
أصارع الأقزام فى مدريد»(١٧٦) .

هكذا يقول البياتى دون أن يشير إلى لوركا إشارة مباشرة . أما حسين جليل فيعبر عن ذلك بالتصريح باسم الشاعر الإسبانى :

«لعل جيفارا الذى يدور فى الزمان
يشق صمت القدس .. إذ يرى على التلال
جواد لوركا الأخضر السابح فى الظلال
تسوطه الكلاب»(١٧٧) .

وما من شك فى ان الجواد الأخضر على التلال فى هذه الأبيات هو نفسه المذكور فى الرومانث اللوركوى الشهير «حكاية تسرى فى الكرى» ، نحن إذن إزاء استعارة واضحة لأبيات لوركا . ولكن ما يلفت الانتباه حقا فى هذه الحالة نفسها ذلك الاتجاه إلى صبغ الموضوع بصبغة سياسية ؛ فالأبيات ترد فى قصيدة سياسية تدور حول حنين الشاعر إلى وطنه فلسطين ، وحلمه بالعودة إليه

هذا الفارس الثورى هو نفسه الذى رأيناه عند البياتى مناضلا حتى الموت ، من شارع لشارع ، بينما يلحق به الأشرار ، يزرعون جسده بالخناجر(١٧٨) . إنه الفارس نفسه الذى نراه فى قصيدة أخرى مطعونا بالخنجر ، مهاجرا من بلد إلى بلد ، ولكن تصحبه عناصر دالة على لوركا الذى يكشف سره لطائر العنقاء والنور والهواء ، وقطرات الماء ، ويرضى بموته المقدس(١٧٩) .

إنه المناضل نفسه فى قصيدة لخالد أبو خالد ، يواصل فيها الخط نفسه عند البياتى فى وصفه ، ولكنه ينقل ذلك إلى النضال فى الجبهة :

«نحن هنا ، وتحت سطوة المدافع
من خندق لخندق
من شارع لشارع
من حارة لحارة
نكتب بالرصاص
نكتب ياحبيبتى
أغنية الخلاص»(١٨٠)

ولكن هذه الأبيات لا تأتى وحدها ، وإنما تتبعها أبيات أكثر دلالة على الشاعر الغرناطى ، فى إشارة مباشرة إلى مصرعه وهزيمة الفكر السياسى الذى يمثله ، على عكس ما يحدث فى عمان التى يؤمن الشاعر بحتمية انتصارها :

«نذكر يوم مات الشاعر الحزين فى غرناطة
ولم يمت هنا
لأن فى عمان
تنتصر الميليشيا»(١٨١) .

ولا ينسى الشاعر أن يضع إشارة هامشية عن موت «الشاعر الحزين فى غرناطة» تقول .

«إشارة لمصرع الشاعر لوركا على يد الفاشيست»(١٨٢) . لكن الثورى «الميت فى ليل الخناجر» - الذى تحدثنا عنه من قبل - يرد عند البياتى «مصحوبا بجواد الصبح الذى سوف يوقظه»(١٨٣) .

وهذا الجواد الذى تحول - عند المقالح - إلى «مهرة الفجر» ، يمثل الأمل فى مستقبل صنعاء الجديدة(١٨٤) . إنها أيضا تلك الفرس البيضاء عند عبد الأمير معلة، التى ترد إلى جانب المسدس والرمح والدموع والأندلس الجديدة(١٨٥) . ومع ذلك فحينما يتعب الفارس وفرسه يقرر الاثنان الانفصال ، لكننا نسمع ركض الفرس فوق صخرة الزمن(١٨٦) ؛ وعندئذ يدخل اليأس إلى قلب الفارس الذى لم يعد عنده وقت للشعر أو الحرب ، إنما هو وقت الموت .

«مت ، انتهى جسدى
أصبح الوقت للموت
لاوقت للشعر
لاوقت للحرب
فلتركض مهرة الفجر
مدى الخطى
أيها السيف نم
أيها الشعر نم
واسترح ياجواد»(١٨٧) .

إن هذا اليأس قد غمر قلب الفارس ؛ لأن الفرس تحولت إلى أداة فى يد الطغاة ، وتركت سابق عهدها ؛ وبينما تتقدم نرى فارسها يصل إلى حفرة فيسألها : «إلى أين يا فرسى الجامحة»(١٨٨) . والفرس الجامحة ، والفرس الضائعة، تعبيران ينطبقان على مسقط رأس لوركا ، غرناطة، التى يعد لوركا فارسها الأول، كما سنرى فيما بعد(١٨٩) .

(ح) غرناطة :

من الطبيعى أن تكون مدينة غرناطة مسقط رأس الشاعر

الإسبانى موضوعا تكتب فيه القصائد ، وتكثر الإشارة إليه فى الشعر العربى[189] . ولعل ذلك راجع إلى أمرين :

أما الأول فذلك الماضى العربى العريق ، وأما الثانى — وهو ما يهمنا هنا — فاقترانها باسم شاعرها ، ولكن دون فقدان ذلك الخيط الرفيع الذى يصل الماضى بالحاضر، والتاريخ باللحظة المعيشة .

فى قصيدة حديثة نسبيا لمحمد الأسعد عن « لوركا » يرد ذكر غرناطة فى افتتاحيتها :

« أنت تعرف غرناطة العربية
فى الهدوء العميق
وفى السفح منذ قرون »[190]

أما المقالح فيقرن لوركا بغرناطة ؛ فهو فارسها الأول الذى ذهب ممتطيا سحب الشوق، رافعا برق الثورة[191] . وفى آخر القصيدة يتوجه الشاعر إلى غرناطة :

« غرناطة
ياسيدة الأحزان
وأم الشهداء الموعودين »[192]

وتظهر غرناطة المناضلة هذه ورمز الصراع من أجل الحياة فى قصيدة أخرى لعبد العزيز المقالح « الشمس لا تمر بغرناطة » . لكن لوركا لا يظهر فى هذه القصيدة، وإنما يظهر نفسه الشعرى ؛ فرسه الجامحة أو الضائعة . ومن منظور اجتماعى تتخذ المدينة بعدا أيديولوجيا ، وتصير مكانا يؤمه القرويون الجياع ، وفيه تحدث الثورة ضد الأغنياء ؛ فالشوق إلى الفرس الضائعة ، فرس الفجر التى يمكن أن تكون غرناطة نفسها ، يبحث الشاعر عنها إلى أن يجدها فى الظلام ميتة خلف حائط الليل :

« من يبكى فى الظلمة ؟
من يتحسس جثتها خلف جدار الليل ؟
غرناطة لا شمس لها .. مطفأة كل قناديل الليل
فمتى يلمع فى الأفق المعتم نجم ؟
يتحدى ، يتحول شمسا ، قمرا ؟
كل الأقمار احترقت فى الرحلة
الدرب رماد
فانطلقى يامهرتنا ، انطلقى ،
يوشك أن يدهمنا ليل الليل الآخر
يسلمنا السجن إلى السجن »[193]

ويشارك المقالح فى صور غرناطة الميتة شاعر آخر هو حميد سعيد ، الذى يقدم لنا قصيدته « للجزر الثلاث » صورا عن غرناطة التى « يحملها الفرس على فيل أعمى »[194] .

وكثيرا ما يستلهم الشعراء العرب غرناطة العربية بماضيها المجيد ، وفقدانها الذى يمثل معادلا لفقدان كثير من المدن والأراضى العربية . ومن بين الشعراء الشبان الذين طرقوا الموضوع محمد الشيمى[195] ، وآيت وارهام[196] . ثم هناك قصيدة لسعدى يوسف بعنوان « عبور الوادى الكبير »[197]، تستلهم الأندلس التاريخ ، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تعكس التاريخ على واقع العرب وحاضرهم وأراضيهم المحتلة . ومع ذلك فإن النفس اللوركوى يظهر فى الحوار بين الفارس وسيدته ؛ فبعد ذلك يتوقف الفارس بجواده إلى جوار نهر الوادى الكبير ، ويساومه التجار ، يريدون أن يشتروا قميصه وسيفه وعيون جواده ، لكنه يطلب منهم أن يتركوه وشأنه كى يقول ما يريد ، وأن يكون ما يريد ، وأن يموت أو يعيش مثل النجم ؛ لأن غرناطة الحب وحدها عارية تنتظر من يجئ وحده[198] .

أما غرناطة لوركا فإنها دائما تقترن به تصريحا أو تلميحا :

« وصاح فى غرناطة
معلم الصبيان
لوركا يموت .. مات . »[199]

وفى قصائد أخرى نرى لوركا يمثل هوية غرناطة وكينونتها[200] :

« غرناطة المساء أهزوجة محمومة مكلومة
على شفاه عائد سقيم »[201] .

٤ — الخيال والتعبير :

سوف نعرض هنا سلسلة من الصور والتعبيرات اللوركوية الأصيلة ، التى استخدمها الشعراء العرب بطريقة أو بأخرى . ولكن ليس لنا أن نقطع بأنها جميعا صور مستعارة من لوركا، للأسباب والعوامل التى أشرنا إليها كثيرا ، وقد يكون بعضها راجعا إلى تشابه الظروف ، أو التجربة المعيشة ، أو لمجرد الصدفة والاتفاق ، وغير ذلك . ولكن ما نتناوله هنا بالتحديد يجتمع فيه العنصر الإبداعى الذى اقتضته الظروف ، والاستعارة التى فرضتها الظروف المتشابهة التى عاشتها إسبانيا لوركا ، والتى يعيشها شعراؤنا العرب المعاصرون .

وها هى شهادة واحد منهم تتفق مع ما قلناه . فحينما سألنا البياتى عن بعض الصور الشائعة فى شعره، التى نظن أنها للشاعر الإسبانى، قال :

« ظهر الحرس الأسود فى شعرى مع ظهور الحرس الأسود فى العالم العربى على مسرح الواقع ، ولهذا فإن ظهوره فى شعرى لم يكن استعارة من لوركا بالذات . وحتى إذا كانت استعارة ، فهى استعارة ضرورية جاءت فى حينها ؛ لأن الظروف التى سادت إسبانيا منذ بداية الثلاثينيات تشبه ظروف العالم العربى ، وإن اختلفت فى التفاصيل . واستخدامى لهذه الكلمة كان استخداما رمزيا . أما القمر الأسود وغيرها من الألوان وما أشبه

فترات إنسانى مشترك ، نجده حتى فى الآداب السومرية والبابلية والمصرية القديمة ؛ أى أن استخدام الألوان مستمد من عناصر البيئة ومن عناصر التصور الباطن للأشياء . وهذا تراث مشترك لكثير من الشعوب ، وبخاصة لشعوب البحر الأبيض المتوسط، والحضارات التى نمت وظهرت بالقرب منه . أما استخدام بعض الكلمات ، مثل الخيانة ، واللون الجريح ، ومدريد ، والغجر ، والكهوف ، فهى محاولة لتصوير الجو اللوركوى ؛ أى استيحاء منه ، مثل استحضار الصورة فى ذهن القارئ . أما نهر الموت ، والنهر الذى لا يعود للمنبع ، فمن صلب الآداب السامية؛أى أن الآداب الأوروبية نفسها أخذت هذه المادة من الآداب الشرقية وآداب الشرق الأوسط »[٢٠٢] .

١ ـ الأثداء المقطوعة :

سبق أن أشرنا إلى هذه الصورة فى باب « التضمين داخل النص » الذى يحمل إشارة هامشية تؤكد المصدر الذى نقلت عنه . وقد ذكرنا فى هذا الصدد بيتين لخالد أبو خالد[٢٠٣] .

وتتخذ هذه الصورة بعدا آخر عند بدر شاكر السياب[٢٠٤] ، بعد أن هجر الحزب الشيوعى؛فهى تحمل أيديولوجية معينة :

« لأنها ليست شيوعية
يقطع نهداها
تسمل عيناها
تصلب صلبا فوق زيتونة
تهزها الريح الجنوبية . »[٢٠٥]

وما أشد وقع هذه الكلمات التى تعبر عن الظروف التى عاشها العراق والسياب . ولعلها تذكرنا بالظروف التى عاشتها إسبانيا ولوركا ، وراح هو ضحيتها .

لكن هذه الظروف لم تتغير كثيرا عند البياتى بعد ذلك ؛ فالصورة عنده صفة للمدن التى يعيش فيها البياتى ، ويصفها بهذه الطريقة :

« سوف أناديك من المدائن المسبية ـ الممنوعة ـ الفاقدة الذاكرة ـ المنسية ـ المقطوعة الأثداء »[٢٠٦]

لكن هذه المدن تتحدد أكثر فى قصيدة أخرى للبياتى ، هى « الزلزال » ، تضم عناصر كثيرة مثل : الشاعر الأندلسى ، وحدائق قصر الحمراء،وعائشة ، بل إنها تتصل بجارثيا لوركا ونهر الوادى الكبير . ويرد أول ذكر لهذه الصورة فى صيغة الجمع « المدن » :

« يطير حاملا قيثاره فوق جبال النوم
فوق المدن المفتوحة ، المقطوعة الأثداء ، حيث
القمر الولى فى عيون قارعى طبول الملك الأخير
فى « قرطبة » يغيب فى البحر ،

أراك تدخلين ملجأ الأيتام
تحملين عصفورا ووردتين من حدائق « الحمراء »

. . . .

حيث الشاعر الأندلسى فى سجون العالم الجديد
فى زنزانة الخليفة الأخير فى « قرطبة » يموت » .[٢٠٧]

وفى الجزء الأخير من القصيدة يحدد الشاعر لنا هذه المدينة المقطوعة الأثداء . إنها قرطبة :

« قال رأيت الملك الأخير فى « قرطبة » كان
بسيف الخشب المكسور فوق عرشه متكئا
مكتئبا ، يهتز مثل ريشة فى الريح ،
كان حوله السياف والشاعر والمنجم الخصى
فى بلورة محدقا ، يقول : مولاى
أرى سحابة حمراء فوق هذه المدينة المفتوحة
المقطوعة الأثداء » .[٢٠٨]

إن ظهور هذه الصورة بين عناصر لوركوية كثيرة ، ومنها ذكر لوركا نفسه ، يزيد من إمكان حدوث مثل هذا التأثر .

٢ ـ الجناح المكسور والحطاب الذى يقطع الشجرة :

تضم الأبيات التى سنذكرها للبياتى تعبيرات واستخدامات لوركوية كثيرة ، مثل الريح التى تكسر الجناح،ونهر الموت،والدم المراق . لكن الصورة التى نقف عندها هى صورة « الحطاب الذى يقطع الشجرة » ، كما يرد فى إحدى قصائد لوركا .

لنر الآن ما يقوله البياتى فى قصيدته التى تحمل عنوان « الموت فى غرناطة »[٢٠٩] . وهو عنوان له مغزاه فى هذا المقام ، بل إن القصيدة تكاد تخصص للوركا ؛ فبعد أن تحدث الشاعر عن موت لوركا ذكر هذه الأبيات :

« آه جناحى كسرته الريح
من قاع نهر الموت ، يا مليكتى ، أصبح
جفت جذورى ، قطع الحطاب
رأسى ، وما استجاب
لهذه الصلاة . »[٢١٠]

ألا نرى فى الجزء الخاص بالحطاب صدى « لأغنية شجرة البرتقال الجافة » ؟

« يا حطاب
اقطع ظلى
إنى أتعذب
حررنى من رؤية نفسى دون الأترنج »[٢١١]

أما فكرة الحطابين الذين يظهرون فى اللوحة الأولى من الفصل الثالث فى « عرس الدم » فنجدها فى قصيدة « ستائر

أندلسية وغابة فقيرة» لمحمد الماغوط[٢١٢]، مما يوحى لنا بجو الحب فى الغابة الذى نراه فى «عرس الدم».

٣ ـ أناس بلا وجوه:

كان من الممكن أن تعد هذه الصورة من محض المصادفات لولا ذلك المحتوى اللوركوى الذى أحاط بها. فى قصيدته «محنة أبى العلاء»[٢١٣] يقدم البياتى جوا إسبانيا لوركويا يسمع فيه غناء الجنادب ودقات الأجراس على طريقة هيمنجواى فى إسبانيا، «والقيثارة الخرساء ممزقة الأوتار، ثم الناس بلا وجوه، بلا مدينة، بلا قناع». وحين تنتهى هذه العناصر يصرخ الشاعر باسم لوركا:

«لوركا ونور العالم الأبيض فى الأكفان»[٢١٤]

وترد صورة الناس بلا وجوه فى قصيدة أخرى، لكنها ترجع إلى عام ١٩٥٢[٢١٥]، مما يجعلنا نخرجها من دائرة هذه الدراسة، ولكن لهذه الصورة دلالتها الخاصة؛ فهى تعنى أن للبياتى صوره الخاصة التى راح يطورها فى قصائده.

٤ ـ نحيب القيثار:

أصداء قصيدة «القيثارة» للوركا نجدها فى شعر نزار قبانى، وتتمثل فى صوت يظهر نحيب القيثارة الذى ذكر فى قصيدة لوركا ـ يقول نزار فى «سوناتا»:

«على صدر قيثارة باكية

تموت،

وتولد إسبانية»[٢١٦]

ويكتب سميح القاسم «أغنية أندلسية»[٢١٧]؛ بحيث نرى زرياب وعوده، بينما عازف القيثار، يذكره محمود درويش ـ فى قصيدته «لوركا»[٢١٨] ـ وهو يدق على الباب. وعازف القيثار العائد يبكى وينادى على الغائبين: «غرناطة، غرناطة».

وهذه ظاهرة جديرة بالتأمل؛ فسميح القاسم فى هذه الحالة يشير فقط إلى الاقتباس الذى ورد فى قصيدة زميله فى الكفاح، محمود درويش، حول فكرة عازف القيثار، مما يبين لنا طريقة أخرى من طرق التأثر غير المباشر وهى استلهام الأفكار التى وردت عند درويش حول لوركا. لكن سميح القاسم يضيف إلى ذلك عنصرا تاريخيا يمزج الماضى (زرياب والعود) بالحاضر (عازف القيثار).

ويتطور هذا الموضوع ويتخذ أبعادا أخرى فى قصيدة لعبد الرحمن الأبنودى[٢١٩]، يتحدث فيها عن عازف قيثار عجوز مات يوم العيد فى قرية فقيرة، يشرب فيها الناس الأسى مع النبيذ.

لقد أحب القيثار وأمضى حياته كلها فى الحارات والحانات يغنى للأطفال والفقراء والسكارى وعمال المناجم. كانت تعيش معه قطته التى كانت تغنى أغانيه. أحبه الجميع لأنه كان يغنى للقمر المستدير مثل الخبز. وكان يعكس أفراح الشعب وأتراحه وذات يوم غنى أغنية عن حقوق الفقراء، ومات شهيد إسبانيا السجينة، ووجدوه إلى جانب الحائط وقطته إلى جانب القيثار.

ومن الملاحظ أن هذه القصيدة الطويلة التى كتبت فى عام ١٩٦٤، وهو العام الذى ازدهرت فيه ترجمات مؤلفات لوركا فى العالم العربى، مستوحاة من قصيدة «القيثارة» للوركا، وبخاصة الرغبة فى إسكات القيثارة عندما يطلب «الشاويش» ذلك، وبعدها تصمت القيثارة إلى الأبد بموت العازف، مما يعنى أن الموت وحده هو القادر على إسكاتها.

٥ ـ قرطبة البعيدة الوحيدة:

لقد كانت مدينة قرطبة الأندلسية موضع اهتمام الشعراء العرب، ولكننا لا نتحدث عنها بوصفها عاصمة الخلافة، ولكننا نتحدث عن قرطبة لوركا، وإن كان الجانبان لا ينفصلان.

وقد ذكرنا من قبل أن لوركا نفسه استلهم فارسا أندلسيا هو عمر بن حفصون. وأيا كان الأمر فها هى قرطبة البعيدة الوحيدة، حيث يتربص الموت بالشاعر وينظر إليه من فوق أبراج المدينة. وبعد أن يزول الخوف يعود الشاعر إلى كعبة المحبين العرب، حاملا مأساته وقدره، ليحكى إلى قرطبة مأساته هو؛ فسميح القاسم شاعر المقاومة الفلسطينية يعود إلى سلطانة حزن الياسمين فى الزمن، ويستريح بين ذراعيها، ويحكى لها ضياعه فى دمشق وبغداد.[٢٢٠]

رمز لمجد العرب؟ نعم، ولكنها صدى لوركوى لذلك الفارس المبعد عن وطنه إلى الأبد عمر بن حفصون؛ وهو فارس لا يستطيع الوصول إلى هدفه.

وهناك قصيدة أخرى أكثر إفصاحا عن هذا الفارس، يخص بها فايز خضور «آخر الوافدين»[٢٢١]. والقصيدة تشير إشارة صريحة إلى لوركا؛ هذا العابر البطىء بين أحراش قرطبة. ويعقد الشاعر حوارا مع هذا العابر البطىء للمدينة ذات الجرح المضىء والتاريخ.

٦ ـ اللون الأخضر:

وما يلفت النظر هو شيوع اللون الأخضر بصورة مفرطة فى شعر محمود درويش. إنه الأخضر الليمونى الذى تجتمع معه الخناجر والدماء[٢٢٢] فى بعض الأحيان، والدم والسكين فى أحيان أخرى[٢٢٣]. وتظهر أيضا خضرة الأرض مع زرقة البحر والطيور والقمر والطفولة[٢٢٤]. لكن هذا اللون يتخذ شكلا ملحا فى قصيدتين أخريين لدرويش: إحداهما «نشيد إلى الأخضر»[٢٢٥] فى الرومانث اللوركوى الشهير «حكاية تسرى فى الكرى»، وبالطريقة نفسها التى تتكرر بها «الخامسة مساء» فى «بكائية أغناثيو سانشيث ميخياس». ولكن اللون الأخضر

رمز الحياة والأمل ، على عكس تلك الساعة الحزينة ، يذكر عشرين مرة فى قصيدة درويش . وليس خافيا أن هذا الرمز يمكن أن يكون محملا بصور أسطورية مختلفة ، كذلك الطير الأخضر «الروح» الذى يهجر جسد الميت . ولكن الشاعر يصنع منه رمزا لتجدد الحياة،والخلاص النهائى بالثورة .

وفى قصيدة أخرى تحمل عنوان «الرجل ذو الظل الأخضر»[٢٢٦] نلاحظ الوظيفة الإيقاعية للون الأخضر ، حيث يتكرر فى القصيدة ، ويذكرنا أيضا بقصيدة لوركا ، على الرغم من الفارق الضخم بين الموضوعين .

ويهيمن اللون الأخضر أيضا على قصيدة «خوف» لمحمد عفيفى مطر[٢٢٧] ؛ وفيها نرى قمرا أخضر ذا جدائل خضراء ؛ ويظهر اللبن الأخضر والعيون الخضراء ... الخ .

وإذا واصلنا تتبع هذه الموجة الخضراء وجدنا شعراء آخرين مفتونين بهذا اللون ؛ فممدوح عدوان يختار لأحد دواوينه عنوان «الظل الأخضر» ؛ وهو العنوان نفسه الذى يطلقه على جزء من ديوان شعرى آخر له[٢٢٨] . وفى هذا الديوان تظهر عناوين أخرى تبين لنا اهتمامه البالغ باللون الأخضر .

أما سعدى يوسف،ذلك الشاعر الذى يستلهم لوركا شعوريا ولا شعوريا فى جانب كبير من شعره ، فله «حوار مع الأخضر بن يوسف»[٢٢٩] ومن الواضح أنه يتحدث عن شخصية بعينها ، ولكن ذكر قرطبة والقمح الأخضر والورود الخضراء يجعلنا نظن أن هذا الأخضر لوركوى،تسرب إلى القصيدة عن طريق اللاشعور .

لكن الإشارة الأكثر ميلا إلى اللون الأخضر وورومانث لوركا هى تلك التى تناولناها من قبل فى حديثنا عن «جواد لوركا الأخضر فى الجبل» .[٢٣٠]

وتهتم ناديا ظافر شعبان ، فى انطباعاتها القصصية ، اهتماما كبيرا باللون الأخضر اللوركوى ؛ ففى «موت الحلم البكر» تستلهم الجو الغرناطى وعبقه التاريخى : البيازين أو البياسين ، والأسوار والقصر ، ولكنها تعير لوركا واللون الأخضر اهتماما خاصا :

«دفن الرجل ابنته وهى حية .. كان لحم الهيئة المرعبة أخضر . لم يدر لوركا إذا تطلع إليها ، أو أشاح بوجهه عنها .. كان لحمها أخضر»[٢٣١] .

ولاشك أن الكاتبة استلهمت اللون الأخضر الذى يتحدث عنه«رومانث» لوركا لكى تكسب قصتها ــ التى تدور أحداثها على مسرح مدينة غرناطة ــ مذاقا خاصا .

وقبل أن نترك هذا «الرومانث» نشير إلى البدل الذى يقوم به لوركا مع صديقه فى أبيات اقتبسها حميد سعيد وعالجناها فى غير هذا الموضع .[٢٣٢]

وهناك بدل شبيه بهذا يقوم به درويش مع ماريا،به أصداء لوركوية لكن فى شكل هدايا :

«قالت مريا : سأهديك غرفة نومى
فقلت سأهديك زنزانتى يا مريا
ــ لماذا أحبك ؟
× من أجل طفل يؤجل هجرتنا يا مريا
ــ سأهديك خاتم عرسى
× سأهديك قيدى وأمسى . »[٢٣٣]

٧ ــ الحرس الأسود :

سبق أن عرضنا رأى البياتى حول «الحرس الأسود» الذى يشيع استخدامه فى شعره . أما الآن فسنحاول الوقوف على هذه الصور ؛ ففى قصيدة مبكرة ترجع إلى عام ١٩٥٩ : «عشرون قصيدة من برلين» يظهر الحرس الأسود محاطا بعناصر لوركوية ، كالدم والقمر الذى يظهر مصلوبا ،وبعد ذلك تأتى بقية العناصر المكونة للصورة الكلية : المصابيح والأزهار ، وعربات النوم فى القطار ، والنار التى تأتى على العالم،والأرض الخراب التى تمتلىء بالصلبان والصبار :

«دم ... على الأشجار
على جباه الحرس الأسود ، والأحجار
على عيون القمر المصلوب فى الجدار»[٢٣٤] .

ولا شك أن البعض قد يكون محقا إذا ظن لأول وهلة أنها مجرد صدفة وتوافق لا إراديين . لكننا إذا تأملنا قليلا تحققنا أنها العناصر نفسها ، التى تظهر فى القصيدة ، التى تكرر ذكرها «إلى إيرنست هيمنجواى» يصحبها لوركا الصامت أى الميت ، والدم فى آنية الورود ، ويظهر ليل غرناطة تحت وطأة خوذات الحرس الأسود والحديد ، بينما يبكى الأطفال فى المهود :

«لوركا صامت
والدم فى آنية الورود
وليل غرناطة تحت قبعات الحرس الأسود والحديد
يموت ، والأطفال فى المهود
يبكون
لوركا صامت وأنت فى مدريد
سلاحك الألم»[٢٣٥] .

وهذه الأبيات تتناول موت الشاعر الغرناطى ، لكنها تستعير منه أبياته فى وصف الحرس الأسود فى الرومانث الشهير «حكاية الحرس المدنى الإسبانى» .

«خيولهم سوداء
حدواتهم سوداء
لهم جماجم من الرصاص
لذاك لا يبكون»[٢٣٦]

ولا شك فى أن الحرس الأسود الذى يثقل كاهل ليل غرناطة إلى جانب كونه جزءا من النظام البوليسى وجو الحرب الأهلية يحمل تلميحا إلى أن مسئولية موت الشاعر تقع على عاتق الحرس المدنى .

وهناك شاعر آخر هو فؤاد الخشن،يتبنى وجهة نظر البياتى ، ويكاد يكون شعره نقلا عنه :

«م يخشى الحرس الأسود
والعتم تمدد
فى الليل الفاشى الغادر
وتوسد
جثمان الشاعر
لا خاصرة «سيرا نيفادا»
تنزف من طعنة خنجركم
لا «لوركا»
مثقوب الصدر
فى يوم يبكى ...
لا نجمه
تتوهج فى هذى الظلمة»[٢٣٧]

أما محمد الأسعد فيصرح بأن الحرس الأسود هو الذى اعتقل لوركا وقتله :

«حين أوقفه الحرس الوطنى إلى جذع زيتونة
أوقفوا معه
حلم الغجر الرائعين
حزن غرناطة العربية»[٢٣٨]

ويشير محمد الصباغ فى مرثيته للوركا التى تحمل عنوان «مصرع لوركا» إلى دور الحرس المدنى فى الجريمة : و«الحرس المدنى» الملطخ بالإثم المجمع ، يدير كاسات التزيف خمرا ، ويقرعها أنخاب انتصار على تلة غرناطة «الحزينة»[٢٣٩] .

لكن ، ليس هذا هو كل الحرس الذى يذكره لوركا ؛ فهناك حرس آخر ، رجاله طيبون،يذكرهم حميد سعيد فى شعره :

«أيها البحر
أطفىء فوانيسك
الحرس الطيبون ينامون»[٢٤٠]

ويمكن أن يكون هذان البيتان تأثيرا عكسيا للبيتين التاليين اللذين يخاطب فيهما الشاعر مدينة الغجر :

«أطفىء أضواءك الخضراء
فالحرس المدنى قادم»[٢٤١]

وثمة مدينة أخرى تشبه مدينة الغجر التى وصفها لوركا فى الرومانث ، وهى مدينة السندباد كما يراها السياب :

«مدينة الحبال والدماء والخمور ، مدينة الرصاص
والصخور !
أمس أزيح من مداها فارس النحاس ،
أمس أزيح فارس الحجر ،
فران فى سمائها النعاس
ورنق الضجر ،
وجال فى الدروب فارس من البشر
يقتل النساء
ويصبغ المهود بالدماء
ويلعن القضاء والقدر !»[٢٤٢]

أليس هذا انعكاسا للأعمال الوحشية التى كان الحرس المدنى يرتكبها ضد الغجر كما يصفها لوركا ؟

٨ ـ هول دقات الساعة الخامسة :

لقد شاعت «بكائية إغناثيو سانشيث ميخياس» فى العالم العربى ، وذاع فن مصارعة الثيران بالقدر نفسه . وتتجلى براعة الشاعر العراقى الكبير عبد الوهاب البياتى فى مزج عناصر ثلاثة : لوركا ، والثورى ، ومصارع الثيران . ففى قصيدة «خيط النور»[٢٤٣] يمزج هذه العناصر وتبدو إشارة إلى مزيج من «لوركا ـ إغناثيو» إذ تعبر القصيدة عن موت أحدهما بمصرع الآخر :

«رأيته يصارع الثيران فى مدريد

. . . .

رأيته يصارع الثيران
مضرجا بدمه ، يصرعه قرنان»

بعد ذلك يظهر البطل «مقتولا بالرصاص ، يولد أو يموت عاريا» . يموت هذا المناضل فى مدريد وحده مصبوغا بدمه ، بطعنة من قرن الثور ، أو ينفذ فيه حكم الإعدام .

هل يكون فى هذا التوحيد بين العناصر الثلاثة صدى من تلك «البكائية» ؟

أما الذى له صداه حقا فهو تلك الدقات الرهيبة المفزعة، «دقات الخامسة مساء» ، ففى قصيدة تكاد تحتذى المثال اللوركوى تماما،يستهل أمل دنقل[٢٤٤] مقاطعه ويختتمها بالبيت «دقت الساعة المتعبة» فى جزء من القصيدة ، ثم يغيرها فى جزء آخر بقوله : «دقت الساعة القاسية» ، ولكنه فى النهاية يستخدم البيت الذى استعاره من لوركا «دقت الساعة الخامسة» أو «دقت الخامسة» . وعن طريق هذه الاستعارة يصوغ الشاعر قصيدة تحكى ثورة الشعب التى قضى عليها بالرصاص فى الساعة الخامسة .

ولا ترجع عالمية هذه الساعة الخامسة مساء إلى موت إغناثيو

وحسب ، وإنما لأن إلقاء القبض على لوركا تم فى الساعة نفسها أيضا . وهذا ما يتضح فى قصيدة أمل دنقل ، حيث ألقى القبض على البطل ولقى مصرعه فى هذه الساعة :

«دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
وجهها
دفعته كعوب البنادق فى المركبة !
دقت الساعة المتعبة »(٢٤٥) .

وفى الجزء الأخير من القصيدة ، حينما «دقت الساعة الخامسة» ، ظهر الجنود لمجابهة المظاهرة التى كانت تهتف بحياة مصر وتغنى فيها الأناشيد الحماسية فى وجه الحرس الذى كان يقترب منهم . كان المتظاهرون متشابكى الأيدى ، يصنعون حائطا بشريا فى مواجهة الرصاص . لكن القذائف استمرت وهتفت الحناجر : «نحن فداؤك يا مصر» . خرست الحناجر وسقط اسم مصر فى الأرض ، ولم يبق سوى الجسد المسحوق والهتافات فى الساحة المظلمة ، وهنا :

«دقت الخامسة
دقت الخامسة
دقت الخامسة »(٢٤٦) .

هذه «الخامسة مساء» المفزعة تحدد لنا ساعة موت ونحس . ودرويش يعكس لنا هذا فى ساعة متشابهة فى الخامسة أيضا ، ولكنها الخامسة فجرا . فى هذه الساعة يستيقظ الناس لطلب الخبز لأطفالهم ، لكنهم يلاقون الموت فى بيروت مثل بطل القصيدة إبراهيم مرزوق .

وإبراهيم هذا رسام يستيقظ للعمل ، لكنه ذات صباح يختفى أو يموت فى هذه الساعة بين الحرائق والكوارث التى تعيشها العاصمة اللبنانية . ويصر الشاعر على تكرار الخامسة أو «تمام الخامسة» ساعة موت ، ذلك أن كل الساعات توقفت عند هذه الساعة ، وبموت إبراهيم يموت الزمن وتنتقل عقارب الساعة :

«دمه فى خبزه
خبزه فى دمه
الآن
تمام السادسة ! »(٢٤٧)

وفى قصيدة أخرى لدرويش تناولناها من قبل ، فى فقرة «عرس الدم» ، يتحدث عن أعراس فلسطين الدامية ، وبعد ذلك حينما يرى دم الموتى يصر على عدم رؤيته له مذكرا ببيت لوركا الشهير «لا أريد أن أراه» . يقول درويش :

«دمهم أمامى
يسكن اليوم المجاور
صار جسمى وردة فى موتهم

. . . .

دمهم أمامى
يسكن المدن التى اقتربت

. . . .

دمهم أمامى لا أراه
كأنه وطنى
أمامى ... لا أراه
كأنه طرقات يافا -
لا أراه
كأنه قرميد حيفا -
لا أراه »(١)

. . . .

دمهم أمامى
لا أراه
كأن كل شوارع الوطن اختفت فى اللحم »(٢٤٨)

وهناك إشارة أخرى إلى موت إغناثيو تفسره بوصفه عملا سياسيا ؛ فعبد الله راجع يعده ثوريا وأن موته يعد صورة من صور القمع .

«تعالى الجرح يا أحباب فلنحمل عصا الغضب ..
ولو مكث الأحبة ، لم تدك سنابل الجلاد «إغناثيو»
لتسكت عن حديث القهر ألسنة الرجال المتعبين
هم ارتحلوا .. فليس سوى حديث العشق
فى شرفات غرناطة »(٢٤٩)

وهذه الإشارة غريبة ، لكن القصيدة التى وردت فيها أشد غرابة كما سنرى .

٩ - الخيل تعبر دارة التماريت :

تحت هذا العنوان الغريب يكتب عبد الله راجع(٢٥٠) قصيدة أشد غرابة وأكثر ابتعادا عن منطق العقل أو الفن فى استخدام العناصر المكونة للقصيدة . فنحن لا نعرف - فى المقام الأول - ما الذى يعنيه هذا العنوان ؟ ولا نعرف - ثانيا - ما تصوره للتماريت ؟ وما معنى هذا الخليط من العناصر اللوركوية والغرناطية ؟

على أية حال ، يمكننا أن نستنتج من هذه الفوضى والعناصر التى لا رابط بينها أن الشاعر يتخيل دارة التماريت رمزا للعدو الذى ينبغى الصراع ضده والانتصار عليه . وهذا العدو هو الذى قتل إغناثيو . إن الشاعر ينبغى أن يعود إلى طرقات غرناطة .

وربما أراد الشاعر الإشارة إلى موضوع الصحراء مصورا

عودته إليها كعودته إلى التماريت برغم إرادة من قتلوا إغناثيو . وهناك افتراض آخر لفهم هذه القصيدة ، نعتقد أنه الأقرب إلى الصواب ، فربما تذكر الشاعر عند كتابة قصيدته فى الحنين إلى غرناطة بصورة غامضة ، ودونما دقة ، عناصر تتصل بها مثل العرس وإغناثيو والجرس الليلي والفجر ، فأراد أن يزين بها قصيدته ويصفها صفا ، دون أن يعرف مغزاها الحقيقى بدقة ، أى بوصفها رموزا أسطورية وعناصر ثقافية لإثراء القصيدة . ولدى فراغه من القصيدة وقع فى يده شيء عن التماريت فبدا له موحيا أن يضع للقصيدة عنوان «الجيل تعبر دارة التماريت» .

خامسا : البناء الفنى :

يبدو أن الشعراء العرب إلى جانب اطلاعهم على عناصر وصور وأفكار وتعبيرات خاصة بلوركا حاولوا أن يستغلوا التقنيات والأبنية اللوركوية . وإذا كانوا لم يطبقوا ذلك فى إنتاجهم الأدبى فإنهم قد حاولوا ذلك على الأقل فى ناحية التنظير النقدى . فها هو محيى الدين محمد يعقد مقارنة بين الصورة الميكانيكية - كما يراها - عند الشعراء العرب والأخرى الأكثر حيوية الكامنة فى البنية نفسها ، كهذا المثال اللوركوى الذى يستهل قصيدة «أغنية ليلية للملاحين الأندلسيين» :

«من قادس إلى جبل طارق
ما أطول الطريق !
البحر يعرف خطوى
بالتنهدات
أواه يا فتاة ، يا فتاة !
كم سفينة فى ميناء مالقة !»(٢٥١) .

ويعلق محيى الدين محمد على هذه الأبيات بقوله :

«الصورة هنا فى البناء نفسه ، لا هى خارجة عليه ولا هى مساعدة للفكر أو الوجدان ، إنها الفكرة والوجدان جميعا»(٢٥٢) .

أما الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور فيتحدث عن أكمل صيغة للقصيدة فى رأيه ، وتكمن فى وجود ذروة شعرية تصل إليها جميع أبيات القصيدة :

«والذروة النهائية قد لا تكون مفارقة أو حكمة ، بل قد تكون صورة جديدة تضاف إلى الصور الأولى ، ولكنها أكثر منها نضجا وجمالا ، فكأن القارئ يعلو مع القصيدة قمة فقمة حتى يصل إلى أعلى القمم ، مثل قصيدة لوركا «الجيتار»(٢٥٣) . ثم يتبع ذلك ذكر القصيدة .

أما الجانب التطبيقى فنرى فيه أن التجديد البنيوى فى الشعر العربى قد دار حول الناحية الشكلية، مستلهما بعض الأبنية التى شاعت عند لوركا وغيره من الشعراء الأوروبيين . فالشاعر صلاح عبد الصبور نفسه يستخدم تعدد الأصوات والكورس(٢٥٤)، وهو ما يفعله السياب نفسه ، ولكنه يضيف إلى ذلك استخدام المواويل الشعبية فى أغانى الكورس(٢٥٥) .

وهناك شعراء آخرون يستخدمون الأغانى الشعبية فى بنية القصيدة نفسها ، مثل أحمد عبد المعطى حجازى(٢٥٦) ، ومحمود درويش(٢٥٧) ، وتوفيق زياد(٢٥٨) ، وأمل دنقل(٢٥٩) . ويستخدم أمل بنية الأغنية نفسها عند كتابة قصيدته بالفصحى(٢٦٠) . وهذا هو ما يفعله أيضا محمد عفيفى مطر فى قصائد عدة له .(٢٦١)

ويؤكد البياتى نفسه أنه استخدم مضمون أغنية من أغانى الفلامنكو سمعها فى مدينة الغجر بجوار قصر الحمراء(٢٦٢) .

لكن علينا أن نلفت الانتباه هنا إلى أن هذه التقنيات يمكن أن تكون قد وصلت إلى الشعراء العرب عن طرق أوروبية أخرى .

سادسا : المسرح ، بين لوركا وصلاح عبد الصبور :

١ - انتظار «الأميرة» وبنات «برناردا» :

فى مسرحية «الأميرة تنتظر» لصلاح عبد الصبور نشعر بوطأة الزمن من خلال حوار يدور بين وصيفتين من وصيفات الأميرة . إن طول الانتظار والظروف المحيطة به تجعلنا نعتقد بوجود مشابهات بين هذا المشهد وبعض المظاهر بعينها فى «بيت برناردا ألبا» ، لنقرأ أولا هذا المشهد :

«الوصيفة الأولى :

خمسة عشر خريفا مذ حملتنا فى العربة
من بين حقائب ماضيها .

الوصيفة الثانية :

خمسة عشر خريفا مذ فارقنا قصر الورد
ونزلنا فى هذا الوادى المجدب
إلا من أشجار السرو الممتد
كتصاوير الرعب .

الوصيفة الأولى :

هل حملتنا قسرا؟
كنا نحلم بالحب كما يحلم كهف بالنور
ولذلك أحببنا أن نصحبها .

الوصيفة الثانية :

خدعتنا الأحلام

الوصيفة الأولى :

هى أيضا قد خدعت

ما الوقت الآن ؟»(٢٦٣)

وعلى الرغم من التباين الكبير فى تناول الموضوع فإن هذا المشهد يضم عناصر شبيهة بتلك التى عرضت فى «بيت برناردا ألبا» . وأول عنصر هو ذلك الانتظار الطويل الذى تعيشه

الوصيفات ، الذى يذكرنا بانتظار بنات برناردا . والعنصر الثانى يتمثل فى تلك الرغبة العارمة فى الوصول إلى الحب ، التى عبر عنها الجانبان . وفى المقام الثالث يأتى التشابه فى المكان الذى حبست فيه الوصيفات وبنات برناردا . فأما الأوليات فنى هذا الوادى الجدب ، الذى تسكنه أشجار السرو التى تبدو كأنها أشباح ؛ وهى فى هذا رمز ذلك الموت الروحى والعاطفى الذى تعانى منه الوصيفات . وأما بنات برناردا فمحبوسات فى بيت الأم ، تحت أشجار سرو من نوع آخر يظللها موت الأب وجو الحداد الذى يجب أن يستمر ثمانى سنوات . ويمكننا ـ إلى جانب ذلك ـ أن نجد فى شخصية الأميرة معادلا لبرناردا ، وبخاصة فى موقف الأولى من وصيفاتها وموقف برناردا من بناتها .

إن انتظار الأميرة ووصيفاتها ، وثقتها فى أن السمندل أميرها المنتظر لابد أن يجئ ، تشبه ثقة أديلا فى أن بيبى الرومانو لابد أن يأتى من أجلها،وأنها سوف تكون زوجته . لكننا نلاحظ أن انتظار بنات برناردا انتظار مثمر ، يتميز بالإيجابية أكثر من انتظار الوصيفات . فبينما يشغل البنات وقتهن بالحياكة والتطريز وإعداد «الشوار» فإن الوصيفات يقمن بتمثيل مشاهد تؤكد عودة الرجل المنتظر . ويؤكد هذا الرأى أن الوصيفة الثالثة تصف هاتين الوصيفتين بالكسل والثرثرة وترك العمل :

«امرأتان كسولان
تدعان لى العمل الشاق ، وتنطلقان إلى الثرثرة
كما تنطلق المهرة للبغل»[٢٦٤]

وبعد انتظار طويل يصل السمندل «الأمير المنتظر» إلى الأميرة،ولم تكد الأميرة تصدق عينيها فى البداية ، وحينما تقرر العودة إليه يقتله القرندل الذى يمثل قوة القدر الذى يضع العقبات فى سبيل تحقق السعادة . ويبدو لنا هذا القرندل كما لو كان يد برناردا المنفذة لحكم القدر ، التى ادعت قتل بيبى الرومانو الذى انتظرته بنات برناردا زمنا طويلا ، مثلما انتظرت الأميرة ووصيفاتها السمندل . وبعد ذلك يأتى انتحار أديلا فتؤكد برناردا أن ابنتها ماتت عذراء :

«احملوها إلى حجرتها وألبسوها ملابس الفتيات . لا يقولن أحد شيئا ؛ لقد ماتت عذراء»[٢٦٥].وتبدو الجنازة كما لو كانت زفافا وعرسا . ولعلنا نجد نظيرا لهذا كله فى عودة الأميرة محبطة إلى قصرها وخدمها وحشمها لكى تكون امرأة وأميرة ، ولكن دون رجل[٢٦٦] ، إنه نوع آخر من الانتحار .

٢ ـ «بعد أن يموت الملك» و «يرما» :

وقضية العقم ومحاولة التغلب عليه قضية أساسية فى مسرحيتى «يرما» للوركا و «بعد أن يموت الملك» لصلاح عبد الصبور . فنحن نرى الملكة وقد ألحت عليها فكرة الإنجاب فيجارى الملك مشاعرها،ويخترعان طفلا وهميا يدور حوله كل حديثهما . ولكنهما يفيقان من هذا الحلم بمجئ موسيقى الليل المسحورة ، فيصطدمان بالحقيقة المرة الأليمة ، وهى أنه ليس لديهما طفل ، وتصيح الملكة على طريقة «يرما» :

«الطفل !
إنك تدرى أنا لا نملك طفلا
....
ليس لنا طفل !
ليس لنا طفل !
(تبكى) »[٢٦٧]

ويبدو لنا تصرف الملك فى هذا الموقف شبيها بموقف «خوان» زوج يرما الذى لا يشغله أن يكون له أطفال ، لكنه سعيد مع زوجته على هذه الحال . كذلك يرد الملك على الملكة قائلا :

«ليس لنا طفل ! لكن ماذا نصنع بالطفل
حرمتنا إياه الأقدار ، فعشنا طيرين طليقين
سعيدين »[٢٦٨]

لكن الأمر يختلف شيئا ما حين تطلب الملكة من الملك أن يدعها تختار لها عشيقا يستطيع أن يهبها الطفل ، على عكس يرما التى لم تفكر قط فى خيانة زوجها . ومع ذلك فإن الخيطين يلتقيان فى موت الملك وخوان ؛ حيث نرى «يرما» ـ وقد ملأها اليأس ودفعتها غريزة الأمومة ـ تقتل زوجها . إن فكرة إنجاب الطفل التى هيمنت على حياة يرما هى التى قضت على خوان بالموت . وبالطريقة نفسها نرى الفكرة نفسها ولكن بصورة أكثر تجريدا ، ونعنى بذلك أن رغبة الملكة فى أن يخصبها رجل آخر هى التى تقتل الملك :

«الملكة :

هل تأمر لى بالطفل ؟

الملك :

أتأمل فى الأمر
(الملك يجلس عليه سيماء الإنهاك البالغ
ينظر أمامه ، ثم يقول محدقا فى الفراغ)
هل جئت الآن ؟
كم كنت أريدك !

الملكة :

من ؟ الطفل ؟

الملك :

لا .. الموت »[٢٦٩]

لكن موت الملك يعنى خلاص الملكة وإمكان إنجاب الطفل ، على عكس «يرما» التى تعلن فى نهاية المسرحية أنها

قتلت ابنها . فالملكة تأمل فى المستقبل ، تقول لنفسها بعد أن تأكدت من موت الملك العقيم :

«سأنال الطفل .

سأنال الطفل ..

سأنال الطفل .. »(٢٧)

وبهذا الأمل ينتهى الفصل الأول وليس المسرحية كلها كما فى «يرما» . وتواصل مسرحية عبد الصبور مسيرتها بعد ذلك ، التى تختلف عن «يرما» . ولكننا حتى فى هذا نستطيع أن نلاحظ فى الفصلين التاليين بعض المشابهات بينها وبين بعض المشاهد فى «يرما» ؛ فالملكة فى بحثها عن الرجل الذى يهبها الطفل تلتقى بالشاعر . ونلاحظ أن دور الشاعر شبيه – فى جانب منه – بدور فيكتور مع «يرما» ؛ فالملكة كانت تشعر بأنوثتها أكثر مع الشاعر ، شأن يرما مع فيكتور ، وتتخذ لقاءاتهما من الطبيعة مسرحا لها ، هناك إلى جانب النهر .

خاتمة :

فى هذا البحث المقارن تتبعنا استعارات الأدباء العرب من أدب لوركا، وخلصنا إلى تصنيفها على النحو التالى :

١ – تصدير الأعمال الأدبية بأبيات للوركا كانت وظيفتها تهيئة الجو الذى تدور فيه القصيدة . وأشرنا فى هذا الصدد إلى الخلافات بين ترجمة النص المقتبس لافتتاح العمل الأدبى وأصله عند لوركا . وكذلك تناولنا بالتحليل علاقته بالقصيدة التى أضيف إليها ، وتبينا أن هذه العلاقة لم تكن فى بعض الأحيان مسوغة ، أو كانت قليلة الاتصال بالموضوع .

٢ – تضمين الشعراء نصوصا من أدب لوركا ، تناولناها بالطريقة نفسها .

٣ – أما الجزء الثالث فدار حول اقتباس بعض الصور والعناصر اللوركوية، مثل «الدم» الذى لاحظنا طوفانه الذى فاض على الشعر العربى الثورى ، وبخاصة صلته بالدم المراق فى فلسطين العربية، وأعراس الدم التى يشهدها الناس فى كل لحظة . وبعد ذلك رأينا عنصر «الغجر» الذى ظهر فى إطار عناصر أخرى لوركوية حقا . ومن ثم رجحنا أن يكون استعارة من الشاعر الإسبانى . وتجسدت لنا هذه الفكرة فى ديوان «أغان غجرية» لحميد سعيد ، حيث تكثر الإشارات والعناصر الخاصة بلوركا .

ورأينا كذلك القمر، وهو رمز مهم فى مؤلفات الشاعر الغرناطى ، إلى جانبه السكين والجواد أو الفرس . ويظهر العنصران الأخيران فى شكلها الثورى الجديد .

كذلك كان ذكر غرناطة عنصرا يحمل إلينا دائما ذكرى شاعرها .

٤ – أما الجزء الرابع فاختص بالخيال والصور الفنية والتعبيرات الجزئية التى تشبه نظيرتها عند الشاعر الإسبانى ، ولكنها لا تقتضى – ضرورة – تلك الاستعارة التى تحدثنا عنها من قبل . ومن هذه الصور : «الأثداء المقطوعة» ، «والجناح المكسور»، «والحطاب الذى يقطع الشجرة» ، «والناس بلا وجوه» ، «ونحيب القيثارة» ، «وقرطبة البعيدة الوحيدة» ، «واللون الأخضر» ، «والجرس الأسود» ، وهول دقات «الساعة الخامسة» ، وأخيرا قصيدة تدور حول «التماريت» .

٥ – ثم أشرنا بعد ذلك إلى بعض وجوه الشبه فى البناء الفنى وكيف أن الشعراء العرب استلهموا بعض الأشكال التى اهتم بها لوركا ، واضعين فى الحسبان التأثيرات التى وصلت إلى أدبنا العربى من الآداب الغربية الأخرى .

٦ – وفى نهاية هذا البحث خصصنا جانبا من المقارنات لمسرحى لوركا والشاعر المصرى صلاح عبد الصبور ، فتناولنا الشبه بين انتظار الأميرة وانتظار بنات برناردا ، ثم «بعد أن يموت الملك» و «يرما» .

وفى كلتا المسرحيتين أبرزنا وجوه الشبه الكلية والجزئية والتأثيرات العكسية ، أى الأمور التى خالفت فى سيرها نظيرتها عند لوركا . ولعل بعض هذه المواقف يمكن أن يكون من قبيل الاتفاق والمصادفة البحتة ، أو مجرد بقايا ذكريات كانت فى ذاكرة الشاعر ، فى اللحظة التى كتب فيها مسرحياته .

الهوامش :

(١) (Presencia de F. G. Lorca en la literatura árabe actual)

وقد نشر فى مدينة كويمبرا بالبرتغال :

(Actos do IV Congresso d'Estudios Arabes e Islamicos), Coimbra, 1968. Leiden. 1974.

تم نشر فى كتابه :

(Exploraciones en Literatura Neoarabe). I. H. A. C., Madrid, 1977. pp. 33 - 54.

وقد ترجمنا هذا البحث إلى العربية . ونأمل أن يرى النور قريبا .

(٢) ينوى الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث استكمال بحثه منذ ذلك التاريخ حتى أيامنا هذه .

(٣) نشر فى :

Estudios de Asia Y Africa, vol. XV, nᵒ 1, pp. 102 - 123. El colegio de México, 1980.

انظر ترجمة عربية لهذا المقال لمحمد عبد الله الجعيدى بعنوان : «العلاقات الأدبية الإسبانية العربية المعاصرة» فى : الأقلام (بغداد) السنة السادسة عشرة ، العدد الأول نوفمبر ١٩٨٠ . وانظر تعليقنا على هذه الترجمة : «الترجمات والجهود التى تذهب سدى ... جهود أخرى ضائعة» المقالة الثالثة فى : الأقلام . السنة السادسة عشرة . العدد الخامس ، أبريل ١٩٨١ . ص : ١٣٧ - ١٤١ .

(٤) الآداب (بيروت) ، السنة الثالثة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٦٥ ، ص : ٢٢ .

(٥) O. C, I, pp. 777 - 778.

(٦) Ibid, p. 778.

(٧) «الغصن الذى أرهقته الثمار» . الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة ، العدد العاشر ، يوليو ١٩٦٦ . ص : ٤٢ .

(٨) O. C, I, p. 448.

(٩) محمد المصمولى : «الغصن الذى أرهقته الثمار» الفكر (تونس) السنة الحادية عشرة . العدد العاشر . يوليو ١٩٦٦ ص : ٤٥ .

(١٠) الآداب (بيروت) ، السنة الحادية عشرة ، العدد الثانى . فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧ .

(١١) O. C, I, p. 313.

(١٢) O. C, I, p. 1. 088.

(١٣) محمد القيسى : «الصمت والأمس» . الآداب السنة السادسة عشرة . العدد الثانى . فبراير ١٩٦٨ . ص : ١٧ .

(١٤) دمشق ، ١٩٧٦ . ص : ٧٥ .

(١٥) O. C, I, p. 314.

(١٦) المحرر الثقافى (الرباط) العدد ٥١ ، ١ مارس ١٩٨١ .

(١٧) O. C, II, p. 207.

(١٨) ديوان السياب . «الجزء الأول» . ص : ٣٥٥ .

(١٩) O. C, I, p. 418.

(٢٠) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ .

(٢١) O. C, I, p. 401.

(٢٢) Ibid, p. 401.

(٢٣) ديوان السياب . الجزء الأول . ص : ٣٥٧ ، حاشية رقم (١) .

(٢٤) O. C, I, p. 429.

(٢٥) «وسام على صدر الميليشيا» الآداب (بيروت) . السنة التاسعة عشرة ، العدد الأول . يناير ١٩٧١ . ص : ٦ .

(٢٦) المصدر نفسه : الموضع نفسه .

(٢٧) المصدر نفسه : حاشية رقم (١) .

(٢٨) (Una Mezquita de Cordoba) Cf., (Libro de los kasidas de Abū Tārek) Col. Alamo, Salamanca, 1. 976, p. 35.

(٢٩) O. C, I, p. 401.

(٣٠) «على الطرقات أرقب المارة» . بغداد ، ١٩٧٧ ، ص : ٣٢ .

(٣١) O. C, I, p. 489.

(٣٢) المصدر المذكور : ص : ١٧ .

(٣٣) الأرض والعيال ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٧٥ ، ص : ٣٧ . وقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الديوان فى عام ١٩٦٤ ، عام ازدهار ترجمات لوركا إلى العربية ، حيث نشرت ترجمة عدة مسرحيات له فى كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوى : «مسرحيات لوركا : عرس الدم ، يرما ، الإسكافية العجيبة» ، كذلك حظيت عرس الدم بترجمة أخرى صدرت فى العام نفسه للدكتور حسين مؤنس ؛ وعرضت بعض هذه المسرحيات وترجمت قصائد كثيرة له .

(٣٤) O. C, I, p. 525.

(٣٥) Ibid, p. 727.

(٣٦) ديوان عبد الوهاب البياتى ، الجزء الثالث ص : ٣٢٤ ، وقد ترجم القصيدة كلها الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث فى مجلة المنارة التى كان يرأس تحريرها فى مدريد :

Almenara, vol. 5 - 6, verano, 1. 974, pp. 216 - 217.

(٣٧) المصدر السابق : ص : ٢١٦ .

(٣٨) O. C, I, p. 727.

(٣٩) ديوان البياتى ، الجزء الثالث . ص : ٣٩٧ .

(٤٠) «البياتى ولوركا ، شاعران فى مملكة السنبلة» - حوار مع الشاعر (تحت النشر) .

(٤١) Wellek, René and Austin Warren : (Theory of Literature) A Peregrive Book Published by Penguin Books, p. 44.

(٤٢) البياتى ، عبد الوهاب : «مملكة السنبلة» . بيروت ١٩٧٩ ، من قصيدة : «إلى سلفادور دالى» ص : ١٨ .

(٤٣) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٦٠٥ .

(٤٤) المصدر نفسه ، الموضع نفسه .

(٤٥) «مصرع لوركا» فى كتابه : «كالرسم بالوهم» . الدار البيضاء ، ١٩٧٧ ، ص : ٥١ .

(٤٦) المصدر نفسه : ص : ٥٣ .

(٤٧) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ١٩٧ .

(٤٨) المصدر نفسه ، ص : ٤٣٥ .

(٤٩) «القتيل رقم ١٨» فى ديوان محمود درويش ، الجزء الأول . ص : ٣٤٤ - ٣٤٥ . ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرومارتينيث مونتابيث :

Exploraciones, p. 53.

(٥٠) نفس المصدر : نفس الوضع

(٥١) «تداعيات إلى صقر قريش» : ص : ١٥ - ١٦ . يعنون هذا الشاعر لاثنتين من قصائده بعناوين لوركيانية .

(٥٢) الديوان المذكور ص : ١٩ .

(٥٣) المصدر السابق ص : ٢١ .

(٥٤) المصدر السابق ص : ٢٣ .

(٥٥) المصدر السابق ص : ٢٤ .

(٥٦) المصدر السابق ص : ٢٥ - ٢٨ .

(٥٧) يشيع ذكر الدم أيضا فى ديوان شاعر آخر هو فؤاد الكحل : «حصار الحب والموت» ، دمشق ، ١٩٧٦ . انظر على سبيل المثال الصفحات ٤٤ - ٥٧ .

(٥٨) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٠٨ .

(٥٩) ديوان عبد العزيز المقالح . ص : ٢٤٧ .

(٦٠) ديوان البياتى ، الجزء الأول ، ص : ٦٤٢ .

(٦١) ديوان البياتى ، الجزء الثانى ، ص : ٣٢ - ٣٣ .

(٦٢) خالد أبو خالد : «قرطبة» فى «الآداب» السنة الثانية والعشرون ، العدد الثانى ، فبراير ١٩٧٤ ، ص : ١٠ .

(٦٣) محمد الشبخى : «غرناطة» فى : «المحرر الثقافى» (الرباط) ٢٤ / ٨ / ١٩٨١ ، ص : ٤ .

(٦٤) أمل دنقل : «تعليق على ماحدث» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٨ ، ص : ٩٧ .

(٦٥) «عندما يهاجر السنونو» ، دمشق ، ١٩٧٢ ، ص : ١٣ ، فى قصيدة : «رباعيات منسية على قبر الخيام» .

(٦٦) قبانى ، نزار : «مائة رسالة حب» ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص : ٩١ .

(٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٦٩ .

(٦٨) ديوان درويش ، الجزء الثانى ، ص : ٤٣٠ .

(٦٩) O. C, II, p. 588.

(٧٠) الديوان المذكور ص : ٤٣٢ .

(٧١) ديوان درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٤٤١ - ٤٤٣ .
(٧٢) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٥٥ .
(٧٣) ديوان درويش ، الجزء الثاني : ص : ٢٩٥ .
(٧٤) المصدر السابق ص : ٢٩٦ - ٢٩٧ . سوف نعود إلى تفصيل هذا الموضوع في حديثنا عن «بكائية إغناثيو سانشيث ميخياس» .
(٧٥) الآداب (بيروت) السنة الثانية والعشرون ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٤ ، ص : ٥٢ .
(٧٦) العلم الثقافي (الرباط) ، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦ ، ص : ١٢ .
(٧٧) قباني ، نزار : «يوميات مدينة كان اسمها بيروت» بيروت . ص : ١٠٩ .
(٧٨) المصدر السابق : ص : ١١٠ .
(٧٩) ديوان بدر شاكر السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٩٧ .
(٨٠) بروتوكولات حكماء ريش ، القاهرة ١٩٧٧ . ص : ٧٦ .
(٨١) رباعيات نجيب سرور : ص : ١٨ .
(٨٢) الثورة (بغداد) ، ١١ / ٨ / ١٩٨٠ . ص : ١٢ .
(٨٣) ك الثقافي (الرباط) ، ٢٠ / ٨ / ١٩٧٦ ، ص : ١٢ .
(٨٤) «ويطرح النخل دما» ص : ٥٨ - ٦٥ .
(٨٥) الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد ١٢ ، ديسمبر ١٩٧١ ، ص : ٢٩ .
(٨٦) المؤلف المذكور ص : ٦٥ .
(٨٧) «حسنية الغجرية» في : «الآداب» ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع يوليو ١٩٧١ . ص : ٢٥ .
(٨٨) «النجمة البربرية» في الآداب ، السنة الثانية والعشرون ، العدد الأول ، يناير ١٩٧٤ . ص : ٣٧ .
(٨٩) «أن تأتي إذن بدء الأعراس» في : الأقلام (بغداد) ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الخامس ، فبراير ١٩٨٠ ، ص : ١٣٤ .
(٩٠) الآداب . السنة الثانية والعشرون ، العدد الأول ، يناير ١٩٧٤ . ص : ٣٧ .
(٩١) «قصائد من دار الفقراء» في : الآداب ، السنة العشرون ، العدد الحادي عشر ، نوفمبر ١٩٧٢ ص : ٤٢ .
(٩٢) «حفريات نائتة في جزيرة النكود» في : «العلم الثقافي» ٩ / ٢ / ١٩٧٣ . ص : ٦ .
(٩٣) «الجوع والقمر» ، دمشق ١٩٧٢ ، ص : ٩٩ - ١٠٢ .
(٩٤) الآداب ، السنة العشرون ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧٢ ، ص : ٤٣ .
(٩٥) ديوان توفيق زياد ، ص : ٥٠٧ .
(٩٦) «صورة للسهروردي المقتول في شبابه» في : «مملكة السنبلة» ص : ٦١ .
(٩٧) ديوان البياتي ، الجزء الثالث ، ص : ٢٢١ - ٢٤٢ .
(٩٨) نفس المصدر ص : ٢٣١ ، يظهر الغجر في القصيدة نفسها مرة ثانية . ص : ٢٣١ .
(٩٩) نفس المصدر ص : ٢٣٥ - ٢٣٦ .
(١٠٠) نفس المصدر ص : ١٩٠ .
(١٠١) نفس المصدر ص : ١٩٩ .
(١٠٢) ديوان البياتي ، الجزء الثالث ، ص : ٣٤٦ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث في :

Exploraciones... p. 89.

حيث يترجم «الزنابق» بـ «Azucenas» (السوسن) .
(١٠٣) المصدر نفسه ، ص : ٣٤٨ .
(١٠٤) انظر : عبد الكريم الناعم : «تنويعات على وتر الجرح» . دمشق ١٩٧٩ ، ص : ٦٤ . وسعيد العويناني : «ثلاث قصائد» في : الأقلام ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الخامس ، فبراير ١٩٨٠ ، ص : ١٤٢ . وأحمد سليمان الأحمد : «نوافذ البروج المضاءة» ، دمشق ١٩٧١ ، ص : ٤٠ .
(١٠٥) ديوان عبد العزيز المقالح ص : ١٢ .
(١٠٦) المصدر نفسه ص : ٦٢٣ .
(١٠٧) رسائل قادش (بيروت) ١٩٧٤ ، ص : ٢٧ . وفي موضوع آخر تذكر الكاتبة موسيقى الغجر ص : ٢١ و٣٥ .
(١٠٨) محمد الصباغ : «مصرع لوركا» من كتابه : «كالرسم بالوهم» (الرباط) يناير ١٩٧٧ ص : ٥٣ . يقول عن أم الشاعر : «غجرية عجوز ، ترتق بخيوط أشفارها خروم زفراتها ، وتهفو إلى دير ، يقول بأجراس ابتهالاته للسماء كلمات كبيرة على لهواتها تشقق السماء» .
(١٠٩) أحمد صبري : «أغنية أندلسية» وتأتي تحت عنوان أشمل : «لازلنا لم نمت يا لوركا» في ديوان : «أعدائي خوفه ومات» . طبع ونشر الدار المغربية ، الدار البيضاء ، مايو ١٩٦٧ ، ص : ٦٢ .
(١١٠) جهاد جميل الجيوسي : «حسنية الغجرية» في : «الآداب» السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ . ص : ٢٥ .
(١١١) محمد الشيخي : «غرناطة» في : المحرر الثقافي ، ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠ . ص : ٤ .
(١١٢) حميد سعيد ، ديوان الأغاني الغجرية ، بيروت ١٩٧٥ .
(١١٣) المصدر السابق ص : ٧٦ - ٧٧ .
(١١٤) المصدر السابق ص : ٣٧ .
(١١٥) المصدر السابق ص : ٦١ .
(١١٦) «غرناطة» ، في : «ديوان الأغاني الغجرية» ، ص : ٢٠ - ٢١ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث في :

Almenara, 5-6, verano, 1. 974, p. 225.

(١١٧) المصدر السابق ص : ٥٠ - ٥٣ .
(١١٨) المصدر السابق ص : ٥٠ - ٥٢ .
(١١٩) المصدر السابق ص : ٣٣ - ٣٤ .
(١٢٠) المصدر السابق ص : ٣٤ .
(١٢١) المصدر نفسه : الموضع نفسه .
(١٢٢) المصدر نفسه : ص : ٩ - ١٣ . ترجم القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث :

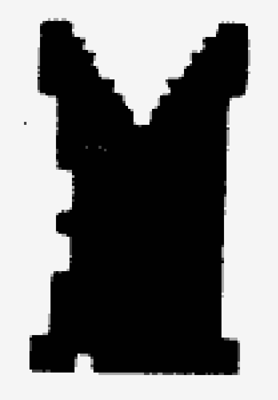
O. C., pp. 226-228.

(١٢٣) نفس المصدر ص : ١٣ .
(١٢٤) نفس المصدر ص : ١٠ .
(١٢٥) نفس المصدر ص : ١٠ - ١١ .
(١٢٦) نفس المصدر ص : ١٢٦ .
(١٢٧) نفس المصدر ص : ٤٠ .
(١٢٨) نفس المصدر ص : ٣٨ .
(١٢٩) نفس المصدر ص : ٨٢ .
(١٣٠) نفس المصدر ص : ٤٢ - ٤٩ . عنوان القصيدة : «موشحة أندلسية» .
(١٣١) أحمد الحوتي : «إنها الدنيا تزفك فانتظره» في : البيان (الكويت) العدد ١٧٣ ، أغسطس ١٩٨٠ ، ص : ١٧٣ .
(١٣٢) ديوان البياتي ، الجزء الأول ص : ٦٠٨ .
(١٣٣) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٩٧ - ٤٩٨ .
(١٣٤) ديوان المقالح : ص : ٥٠٦ - ٥٠٧ .
(١٣٥) ديوان درويش ، الجزء الثاني ، ص : ١٧٢ - ١٧٣ .
(١٣٦) المصدر المذكور : ص : ٧٧ .
(١٣٧) نداءات إلى صقر قريش : ص : ١٦ .
(١٣٨) علي أحمد سعيد (أدونيس) : «مفرد بصيغة الجمع» بيروت ، ص : ٤٤ .
(١٣٩) O. C. II. pp. 592-598.
(١٤٠) المصدر المذكور ص : ٢٩٦ .
(١٤١) المصدر المذكور ص : ٣٢١ .
(١٤٢) ديوان درويش ، الجزء الثاني ص : ١٦٠ .
(١٤٣) يتحدث الطمي ، القاهرة ، ص : ٤٢ - ٤٤ .
(١٤٤) نفس المصدر ص : ٤٢ .
(١٤٥) نفس المصدر ص : ٤٧ - ٥٠ .
(١٤٦) نفس المصدر ص : ٣٩ - ٤١ .
(١٤٧) ديوان البياتي ، الجزء الأول ص : ٦٤٣ - ٦٤٤ .
(١٤٨) ديوان البياتي ، الجزء الأول ، ص : ٣٠٧ والجزء الثالث ص : ١١ .
(١٤٩) ديوان البياتي ، الجزء الأول ، ص : ٣٥٩ .
(١٥٠) المصدر نفسه ص : ٣٦٠ .
(١٥١) المصدر السابق ، الجزء الأول ، ص : ٤٠٤ .
(١٥٢) ديوان البياتي ، الجزء الثالث ، ص : ٣٨٧ .
(١٥٣) جهاد جميل الجيوسي : «حسنية الغجرية» في : الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ .
(١٥٤) ديوان درويش ، الجزء الأول . ص : ٢٤٨ .
(١٥٥) المصدر السابق ص : ١٩١ - ١٩٣ .
(١٥٦) المصدر السابق ص : ٤٥ .

(١٥٧) المصدر السابق ص : ٢٩٩ .
(١٥٨) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ص : ٢٩٦ .
(١٥٩) ديوان البياتي ، المجلد الأول ، ص : ٦٥٣ .
(١٦٠) المصدر نفسه ، ص : ٦٤١ .
(١٦١) المصدر نفسه ، ص : ٦٥١ – ٦٥٢ .
(١٦٢) ديوان البياتي ، الجزء الثاني : ص : ٢٩٩ .
(١٦٣) O. C, I, p. 406.
يذكر لوركا السكاكين في القصيدة نفسها حيث يقول : «كقطعة من الحرير ، مزقتها عشر سكاكين» .
(١٦٤) ديوان سميح القاسم ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ١٧٥ – ١٧٧ .
(١٦٥) ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ص : ١١٠ – ١١١ .
(١٦٦) المصدر نفسه ص : ٩٩ .
(١٦٧) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ٥٠٣ .
(١٦٨) المصدر السابق ص : ٥٤٧ – ٤٦٢ .
(١٦٩) المصدر السابق ص : ٣٨٦ .
(١٧٠) المصدر السابق ص : ٤٣٢ – ٤٣٥ و٤١٦ – ٤١٧ .
(١٧١) انظر المصدر السابق : الصفحات : ١٠٩ ، ٤١٤ ، ٤٦٩ ، ٥٢٩ وديوان درويش ، الجزء الثاني : الصفحات : ٨٠ ، ٢٥٤ ، ٢٦٥ ، ٢٨١ ، ٣٢٣ ، ٣٤٩ ، ٣٥٤ ، ٤٧٨ .
(١٧٢) العهد الآتي ، بيروت ١٩٧٥ ص : ٩٣ .
(١٧٣) ديوان عبد العزيز المقالح ص : ٦٠٤ – ٦٠٥ .
(١٧٤) كتاب الانتظار ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٤ ، ص : ٢٤ – ٢٥ .
(١٧٥) الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ ، ص : ٤٥ .
(١٧٦) ديوان البياتي ، الجزء الأول ص : ٣٥٩ .
(١٧٧) «الشعر وأجراس العودة» في الآداب ، السنة السادسة عشرة ، العدد الثاني فبراير ١٩٦٨ ، ص : ٣٧ .
(١٧٨) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ص : ٣٥١ .
(١٧٩) المصدر نفسه ص : ٣٣٤ – ٣٣٧ .
(١٨٠) «وسام على صدر الميليشيا» في الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد الأول ، يناير ١٩٧١ ، ص : ٧ .
(١٨١) المصدر نفسه ، الموضع نفسه .
(١٨٢) المصدر نفسه ، الموضع نفسه ، الهامش رقم ٣ .
(١٨٣) ديوان البياتي ، الجزء الأول ، ص : ٦٥١ – ٦٥٢ .
(١٨٤) ديوان عبد العزيز المقالح : ص : ٥٧١ .
(١٨٥) «مرثية الفارس موسى بن بيروت» في : الثورة ٧ / ٨ / ١٩٨٠ ، ص : ٥ .
(١٨٦) ديوان المقالح : ص : ٦١٩ ، ٦٢٠ .
(١٨٧) المصدر السابق ص : ٦٣٠ – ٦٣١ .
(١٨٨) ديوان درويش الجزء الأول ص ٢٦٦
(١٨٩) ترجم الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث بعض هذه القصائد في كتابه «أغان عربية جديدة إلى غرناطة» :
وقد نشر أولا في سلسلة : (Nuevos Cantos arabes a Granada)
(Encuentro : Documentos Para el entendimiento islamo-cristiano, Serie D ; Islam espanol, no. 88-89, Madrid, agosto-septiembre, 1, 979).
ثم نشر الكتاب بعد ذلك بعام واحد في طبعة أنيقة غالية .
(١٩٠) محمد الأسعد : «لوركا» في : الأقلام ، السنة الخامسة عشرة ، العدد الثامن ، مايو ١٩٨٠ ص : ٤٦ .
(١٩١) ديوان المقالح : ص : ٥٥١ .
(١٩٢) المصدر السابق : ص : ٥٥٢ .
(١٩٣) المصدر السابق : ص : ٥٤٠ .
(١٩٤) قراءة ثامنة ، ص : ٥٨ .
(١٩٥) انظر : المحرر الثقافي ٢٤ / ٨ / ١٩٨٠ .
(١٩٦) «فكي عقالك واتبعيني باغرناطة» في : العلم ٢٩ / ٨ / ١٩٧٥ ص : ٥ .
(١٩٧) في الآداب ، السنة العشرون ، العدد الخامس ، مايو ١٩٧٢ ، ص : ٩٤ – ٩٥
(١٩٨) المصدر السابق ص : ٩٥ .
(١٩٩) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ، ص : ٣٣٣ – ٣٣٤ .
(٢٠٠) أحمد بلحاج آيت وارهام : «ثلاث قصائد» في : العلم الثقافي ٣١ / ١٠ / ١٩٧٥ ص : ١٠ .
(٢٠١) أحمد صبري : «لازلنا لم نمت يالوركا» في : «أهداني خوخة ومات» الدار البيضاء ، ١٩٦٧ ، ص : ٦٢ .
(٢٠٢) الحوار الذي أشرنا إليه من قبل : «البياتي ولوركا ، شاعران في مملكة السنبلة» مدريد في ١٣ / ٨ / ١٩٨١ .
(٢٠٣) انظر ما سبق من هذا البحث .
(٢٠٤) «رؤيا في عام ١٩٥٦» ، في : ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٢٩ – ٤٤١ .
(٢٠٥) المصدر السابق : ص : ٤٣٦ .
(٢٠٦) ديوان البياتي ، الجزء الثالث ص : ٢٩٩ .
(٢٠٧) المصدر السابق ص : ٣٣٤ – ٣٣٥ .
(٢٠٨) المصدر السابق ص : ٢٣٧ – ٢٣٨ .
(٢٠٩) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ، ص : ٣٣٢ – ٣٣٧ .
(٢١٠) المصدر السابق : ص : ٣٣٥ .
(٢١١) O. C, I, p. 389.
(٢١٢) «الفرح ليس مهنتي» . دمشق ١٩٧٠ . ص : ١٠٠ – ١٠١ ، أما القصيدة فتحمل عنوان «الغابة» .
(٢١٣) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ص : ١٦١ – ١٦٢ .
(٢١٤) المصدر السابق ص : ١٦٢ .
(٢١٥) المصدر السابق ، الجزء الأول ص : ٤٤٤ .
(٢١٦) ديوان نزار قباني ، الجزء الأول ص : ٥٥٧ .
(٢١٧) ديوان سميح القاسم ص : ١٧٥ – ١٧٦ .
(٢١٨) ديوان درويش ، الجزء الأول ص : ١١٦ .
(٢١٩) «الخواجه لامبو العجوز مات في إسبانيا» في : «الزحمة» ، القاهرة ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٦ ، والقصيدة تحمل تاريخ ١٩٦٤ .
(٢٢٠) ديوان سميح القاسم ص : ٧٢٤ .
(٢٢١) كتاب الانتظار ص : ٧٢ .
(٢٢٢) ديوان درويش الثاني ص : ١١٠ – ١١١ .
(٢٢٣) المصدر نفسه ص : ١١٨ – ١١٩ .
(٢٢٤) المصدر نفسه ص : ١٣٩ – ١٤٠ .
(٢٢٥) المصدر نفسه ص : ٥٤٥ – ٥٥٠ . قارن هذه القصيدة بقصيدة لوركا : «حكاية تسري في الكرى» .
(٢٢٦) ديوان درويش ، الجزء الأول ، ص : ٥٧٤ – ٥٨٠ .
(٢٢٧) يتحدث الطمي . ص : ٣٩ – ٤١ .
(٢٢٨) تلويحات الأيدي المتعبة . دمشق ١٩٧٠ ، ص : ١٥٥ – ١٧٦ .
(٢٢٩) الآداب ، السنة الثانية والعشرون ، العدد السادس ، يونيو ١٩٧٤ ، ص : ١٦ .
(٢٣٠) انظر ما سبق هذا البحث .
(٢٣١) نشكر المؤلفه التي مكنت لنا الاطلاع على هذه القطعة الأدبية . وقد أكدت لنا أنها تنوي نشرها ضمن الطبعة الثانية لكتابها : «رسائل قادش» .
(٢٣٢) انظر ما سبق من هذا البحث .
(٢٣٣) ديوان درويش ، الجزء الثاني ص : ٣١٨ – ٣١٩ .
(٢٣٤) ديوان البياتي ، الجزء الأول ، ص : ٤٨٣ .
(٢٣٥) المصدر نفسه ص : ٦٠٥ . ترجم هذه القصيدة إلى الإسبانية الدكتور بيدرو مارتينيث مونتابيث في :
Exploraciones... p. 49.
(٢٣٦) O. C, I, p. 426.
(٢٣٧) «إلى بلهوانات المسرح» ، في : الآداب ، السنة التاسعة عشرة ، العدد السابع ، يوليو ١٩٧١ ، ص : ٤٥ .
(٢٣٨) «لوركا» في : الأقلام ، العدد الثامن ، السنة الخامسة عشرة ، مايو ١٩٨٠ ، ص : ٤٧ .
(٢٣٩) «كالرسم بالوهم» : ص : ٥٣ .
(٢٤٠) «إشراقات» ، في : العلم الثقافي ، العدد ٩٤٤٠ ، ٣٠ / ٤ / ١٩٧٦ ، ص : ٦ ، عمود ١ .

(٢٤١) O. C, I, p. 428.
(٢٤٢) ديوان السياب ، الجزء الأول ، ص : ٤٧٠ ـ ٤٧١ .
(٢٤٣) ديوان البياتي ، الجزء الثاني ، ص : ٢٥٨ ـ ٢٦١ .
(٢٤٤) «سفر الخروج» في «العهد الآتي» ، بيروت ١٩٧٥ ، ص : ٢٠ ـ ٣٢ .
(٢٤٥) المصدر السابق ، ص : ٢٤ .
(٢٤٦) المصدر السابق ص : ٣٢ .
(٢٤٧) «الخبز» في : ديوان محمود درويش ، الجزء الثاني ، ص : ٥١٢ .
(٢٤٨) المصدر السابق ، ص : ٢٩٦ ـ ٢٩٨ .
(٢٤٩) «الخيل تعبر دارة التاريث» في : الآداب ، السنة العشرون ، العدد الحادي عشر ، نوفمبر ١٩٧٢ ، ص : ٦٣ .
(٢٥٠) انظر الهامش السابق .
(٢٥١) O. C. I. p. 777.
(٢٥٢) «الشعر الحديث لماذا؟» في : المجلة (القاهرة) ، العدد الثامن والتسعون ، أبريل ١٩٦٤ ، ص : ٤٨ .
(٢٥٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، حياتي في الشعر» ص : ٤٢
(٢٥٤) المصدر السابق ، ص : ٤٨٩ ـ ٤٩٥ .
(٢٥٥) ديوان السياب ، الجزء الأول ص : ٤٠٦ .
(٢٥٦) ديوان أحمد عبد المعطي حجازي ص : ٥١١ ـ ٥٢٠ .
(٢٥٧) ديوان محمود درويش ، الجزء الأول ص : ٢٩٤ ـ ٢٩٨ .
(٢٥٨) ديوان توفيق زياد ص : ٣٦٣ ـ ٣٧٨ .
(٢٥٩) «تعليق على ماحدث» ، القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص : ١٧ ـ ١٩ .
(٢٦٠) «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» ، بيروت ١٩٧٣ ، ص : ٢٠ ـ ٢٤ .
(٢٦١) «يتحدث الطمي» ، ص : ٢٩ ـ ٣٨ ، ٣٩ ـ ٤١ ، ٥١ ـ ٥٢ ، ٥٨ ـ ٥٩ .
(٢٦٢) ديوان البياتي ، الجزء الثالث ص : ٣٢٥ .
(٢٦٣) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٣٥٦ ـ ٣٥٧ .
(٢٦٤) المصدر السابق ص : ٣٦٥ .
(٢٦٥) O. C. I. p. 882.
(٢٦٦) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثاني ص : ٤٤١ ـ ٤٤٤ .
(٢٦٧) ديوان صلاح عبد الصبور ، الجزء الثالث ، ص : ٢٩٧ ـ ٢٩٨ .
(٢٦٨) المصدر السابق ص : ٢٩٨ .
(٢٦٩) المصدر السابق ص : ٣٠٥ ـ ٣٠٦ .
(٢٧٠) المصدر السابق ص : ٣١٠ .

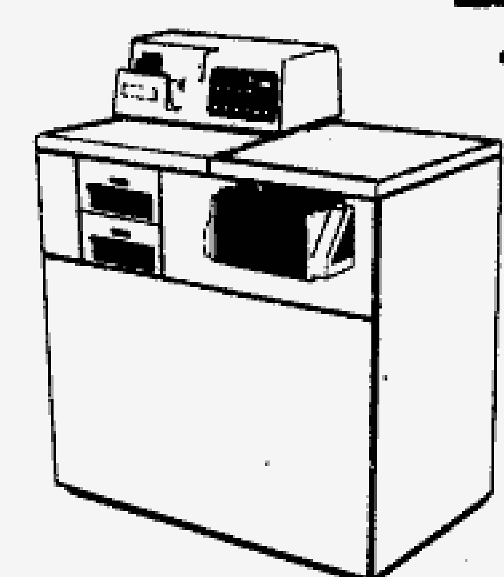




لينــوتيب

Linotype

أحدث أجهزة الجمع التصويرى
ومعظمها توظيفا فى العالم



لينـوترون 202

جهازك القـادم
للصـف التصـويرى
للحروف العربية واللاتينية

نقدم لك الجهاز الجديد لينوترون ٢٠٢ الذى يستخدم الأشعة الكاثودية للصف التصويرى للحروف العربية واللاتينية من لينوتايب - بول ونرجو منك أن تتمعن به طويلاً لأنه من الأرجح سوف يكون جهازك القادم للصف التصويرى .

ويمكن الاعتراف بأن هذا القول فيه شىء من الثقة الزائدة . ولكن عندما تسنح لك الفرصة لدراسة جهاز لينوترون ٢٠٢ نحن على ثقة من أنك ستتفهم تحمسنا لهذا الجهاز ، بل فى الحقيقة نحن ننتظر منك أن تشاركنا هذا التحمس لأن هذا الجهاز الجديد هو بكل وضوح أفضل جهاز لجمع وتصوير الحروف يمكنك أن تشتريه اليوم .

مميزات جهاز لينوترون ٢٠٢

- يصف الحروف الكترونيا بدون عدسات أو مرايا ولا يعتمد على قطع متحركة لتصوير الحروف .
- يصور الحروف العربية بسرعة ٣٠٠ سطر فى الدقيقة تقريباً .
- يستطيع المزج بين ١٣٦ مقاس بنط مختلف ما بين ٤,٥ إلى ٧٢ بنط .
- يحتوى على ٨ أطقم للحروف العربية و١٢ طقم للحروف اللاتينية فى آن واحد .
- يحفظ أشكال أطقم الحروف على أقراص مغناطيسية صغيرة .
- يوفر تكلفة عملية تخزين وتركيب وتنظيف شبكة الحروف .
- ينتج جميع الأحجام بالإضافة إلى إمكانية تمدد وتقلص وميل أحرف الطقم الواحد .
- يعطى سطر بطول ٤٨ بيكا و ٦٠ سنتيمتر لترجيع الورق أو الفيلم .

مع تحيات

مهندس

أحمد أحمد الغيشى

الغيشى هاوس

صندوق بريد رقم ٦ الظاهر — تليفون : ٩٢٣٤٧٣
برقيا : أوفست — تلكس : ٩٢٨٢٢
القاهرة : مكتب ومعرض ٢٥ [illegible]
سجل وكلاء ٥٥٣

الواقع الأدبي

المرايا المتجاورة : عرض ومناقشة

ت .س اليوت فى المجلات الأدبيه ١٣٩٣٩ ـ ١٩٥٢

كشاف المجلد الثالث

شكرى محمد عياد

عرض ومناقشة

المرايا المتجاوزة

دراسة فى نقد طه حسين

لجابر عصفور

يهدى الدكتور جابر عصفور كتابه «إلى الجامعة التى أنتمى إليها ... إلى الجامعة التى أحلم بها». إهداء يحدد نبرة الكتاب من أول سطر إلى آخر سطر فيه؛ فحتى التأليف فى العلم يحمل نبرة ويعبر عن موقف. وهذا الموقف يصدر عن طه حسين ولكنه لا يظل مرتبطاً بطه حسين. فاقتران اسم الجامعة باسم طه حسين حقيقة تاريخية لا يعرفها تلاميذ طه حسين فقط، بل يعرفها خصومه أيضاً، حين يجعلون هجومهم على طه حسين هجوماً على الجامعة. ولم يكن هذا الاقتران مقصوراً على دور الجامعة ودور طه حسين فى الحياة العامة، بل كانت شخصية طه حسين داخل الجامعة جزءاً أساسياً من كيانها؛ كان أول عميد مصرى لأقدم كلية فى «الجامعة المصرية» الوحيدة آنذاك، وكان مؤسس الجامعة المصرية الثانية وأول مدير لها. وما زال روح طه حسين يتردد فى جنبات الجامعة حتى الآن، ولعله هو كل ما تملك من روح.

ونحن الذين تلمذنا مباشرة على طه حسين لا ننسى أننا كنا لا نعرف النظرة الحديثة إلى الأدب والبحث الأدبى إلا من خلال محاضراته وكتبه. لقد نمونا فى ظله، وكلنا أخذ منه شيئا أو أشياء، ومنا من أسرف فى تقليده لا كما يقلد المرء أستاذه بل كما يقلد الطفل أباه، فإذا خرج إلى الحياة كان صورة من الأب، تحتفظ بالقليل من فضائله والكثير من عيوبه.

والعجيب أن طه حسين ظل بعد موته كما كان فى حياته علماً ورمزاً؛ فهاجمه أقوام ومجده أقوام؛ وكأننا لم نتجاوز المرحلة الفكرية التى يمثلها طه حسين. وقليل هى تلك الدراسات التى استطاعت أن تتخلص من آثار الضجة التى أثارها طه حسين فى حياته وبعد موته. أذكر من أحدثها دراسة الدكتورين مارسدن جونز وحمدى السكوت التى قدما بها عملهما البيبليوجرافى المستوعب عن طه حسين، ومحاضرات الدكتور حسين نصار فى جامعة الموصل عن طه حسين، وقد نشرتها الجامعة فى كتيب حمل عنوان «دراسات حول طه حسين». على أن هاتين الدراستين المختصتين قد تناولتا إنتاج طه حسين كله ـ من نقد وقصص وتاريخ ـ بالتحليل والتقويم، فكأنهما ـ بالضرورة ـ انتقائيتان، ارتكزتا على نصوص معينة، واتجهت أولاهما على الخصوص إلى إصدار الأحكام القيمية على أعمال طه حسين أكثر مما شغلت بوصف تلك الأعمال.

ولا شك أن الجانب الأقوى تأثيراً بين أعمال طه حسين هو دراساته الأدبية؛ وهى موضوع هذا الكتاب الكبير الذى قدمه

الدكتور جابر عصفور (٥٠٩ صفحة).

يحدد المؤلف فى مقدمته الموجزة (بالنسبة إلى غزارة ما تضمنته من أفكار) الأركان الثلاثة الأساسية فى كل بحث جدير بهذا الاسم : المشكلة التى يراد بحثها ، ومنهج البحث ، وطريقة المؤلف فى استخدام هذا المنهج . أما المشكلة فيعرفها كل من قرأ كتب طه حسين ؛ فدراساته الأربع التى امتدت قرابة نصف قرن لم تسر فى خط منهجى واحد ؛ فالبحث عن المؤثرات فى «ذكرى أبى العلاء» يقابله التركيز على لحظات الإبداع فى «مع المتنبى» ، والشك الديكارتى فى «الأدب الجاهلى» ، وكأننا أمام عدة نقاد لا ناقد واحد ، أو أمام ناقد «يتنقل بين المناهج والنظريات ... مثلما يتنقل المسافر بين العربات والمحطات» . هذه عبارة الدكتور جابر عصفور نفسه ؛ وهو يسوقها على سبيل التقرير لا التشكيك . ويزيد على ذلك فيشير إلى التغيرات المهمة التى طرأت على المناخ الفكرى فى مصر ، وانعكست آثارها على إنتاج طه حسين النقدى . وكان يمكن لباحثنا أن يمسك بهذا الخيط وينميه فى سائر فصول الكتاب ، فيتابع طه حسين فى رحلته الفكرية الطويلة «بين العربات والمحطات» ، ولكن باحثنا لا يحب الطرق السهلة ، وكأنى به يتمثل ـ مع طه حسين ـ ببيت أبى العلاء :

لا يرانى الله أرعى روضة   سهلة الأكناف من شاء رعاها

وهو ـ مثل طه حسين أيضا ـ حرص على متابعة الفكر العالمى فى آخر منجزاته ، وقد أصبح البحث التاريخى فى هذه الأيام بمحل الإهمال ـ إن لم يكن الزراية ـ فى البيئات النقدية المتقدمة ، وعظمت الفتنة بالبنيوية وما تخلفه من تصور مريح لنظام كونى ثابت ، بفضل إلحاحها على «البنيات الأساسية» للفكر والشعور والعمل . لذلك يعلن الباحث فى أول جملة من مقدمته :

> «يحاول هذا البحث التعرف على طبيعة الفكر النقدى عند طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣) وذلك من خلال اكتشاف الصيغة التكوينية التى ينبنى بها هذا الفكر .

ويضيف :

> «بقدر ما يسعى هذا البحث إلى اكتشاف الخصائص النوعية لهذا الفكر فإنه يحرص على أن يتعامل معه بوصفه وحدة متكاملة ، لا ينفصل فيها نظر عن تطبيق ، ولا يتم التركيز فيها على جانب دون آخر ، بل يتوجه البحث صوب كل اتجاه ، ويتقصى كل مجال ، ويتدبر كل تغير ، ويتغلغل فى كل تنوع ، للوصول إلى أساس تحتى ، يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات» .

هكذا اختار الباحث الطريق الأصعب ؛ وهو اختيار يثير الإعجاب حقا ، ولكنه إعجاب ينطوى على نوع إشفاق .

فالباحث يعتمد على مسلمات ثلاث :

الأولى : أن ثمة صيغة أساسية يتمحور حولها كل فكر طه حسين . وهذه إحدى المسلمات الضرورية فى النظرية البنيوية . فاذا كانت هناك صيغ فكرية أساسية يعمل وفقها الذهن البشرى عموما ، من الإنسان البدائى إلى عالم الإلكترونيات ، كما يزعم لڤى ستروس ، فإنه لا شك مطلب هين أن نستكشف الصيغة الفكرية النوعية لمفكر واحد .

المسلمة الثانية:أن شتى جوانب الفكر تكون وحدة متلائمة الأجزاء . وهذه نتيجة مباشرة للمسلمة الأولى ؛ فما دامت هناك صيغ أساسية للفكر ، فإن هذه الصيغ تتمثل فى شتى جوانب هذا الفكر ، ومن ثم لا يختلف جانب منها اختلافا جوهريا عن جانب آخر ، بل يضىء كل جانب سائر الجوانب .

المسلمة الثالثة : وهى خاصة بفكر طه حسين النقدى ـ أن نقده النظرى لا ينفصل عن نقده التطبيقى (أو العكس) ؛ ولذلك يجب التعامل مع هذين النوعين على أنهما «وحدة متكاملة» .

فأما الإعجاب فلأن الوصول إلى الصيغة الواحدة ، تحت كل هذه المتغيرات ، يستلزم قدرا هائلا من عمليات التحليل والاختزال (كاختزال الكسور الجبرية) . وأما الإشفاق فلأن تحليل الأفكار واختزالها لا يمكن ضبطها كما ينضبطان فى المقادير العددية أو الجبرية . ومن ثم يتزلق الباحث إلى إحدى نتيجتين : إما أن تكون الصيغة التى يتوصل إليها شديدة العموم ، أو بديهية من بديهيات العقل ، وإما أن يعتسف هذه الصيغة اعتسافا ، ولو خالف كل معطيات الواقع ، كما زعم لڤى ستروس (أيضا) أن الطوطمية ليست صورة بدائية من التدين ، ولا تنطوى على اعتقاد الجماعة بأنها تنتسب إلى حيوان ما ، ولكنها نوع من التصنيف العلمى ، تتمايز به الجماعات بعضها عن بعض !

فالمشكلة تنحصر فى علاقة الكلى بالجزئى ، أو العام بالخاص ، أو الصورى بالمتعين ؛ إذ لا ينازع أحد فى قيمة التصورات الكلية ، ولا الصيغ الأساسية من حيث هى نوع من هذه التصورات . أما الذى لا تطمئن إليه النفس ، ولا ينهض عليه دليل ، فهو الزعم بأن لهذه الصيغ الأساسية وجودا مستقلا ، منفصلا عن الوقائع الجزئية . وهذا ما يستلزمه قول الباحث بوحدة الصيغة وثباتها؛فلو كانت الصيغة الأساسية كامنة فى الواقعة الجزئية وداخلة فى تركيبها ، لما صح القول بثبات تلك الصيغة . وأخرى ، وهى أن القول بثبات الصيغة يقتضى أنها كانت موجودة ، وكاملة ، قبل أية واقعة من الوقائع الجزئية ؛ وهو قول ظاهر السخف . وإذن فنحن نتعامل مع الصيغ الأساسية على اعتبار أنها تجريدات ذهنية ، يضعها العقل البشرى لتنظيم الوقائع الجزئية والسيطرة عليها . ونرى البنيوية .

من هذه الناحية ، إحياء للفلسفة الواقعية القروسطية ، التى كانت ترى للمفاهيم المجردة وجودا واقعيًا خارج الذهن .

لاجرم يقع إعلان المؤلف عن منهجه هذا من نفوسنا موقع الإعجاب والإشفاق معا : الإعجاب لضخامة الجهد الذى يأخذه على عاتقه ، والإشفاق ألا يؤدى به هذا الجهد إلى نتيجة ذات قيمة . ولو أن المؤلف وضع قضيته الأساسية (أن هناك صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدى) فى شكل سؤال يمكن التوصل من خلال البحث إلى إيجابه أو نفيه ، بدلاً من هذه الجملة الجازمة التى استهل بها كتابه ، لكان البحث اختبارًا طيبًا لصدق هذه المسلمة البنيوية . ويزيد إشفاقنا حين نمضى فى قراءة المقدمة ، فيتبين لنا أن المؤلف واع لتأثير المتغيرات الفكرية والنفسية فى تشكيل فكر طه حسين النقدى ، ونشعر أن المؤلف قيد نفسه بالمنهج البنيوى ، مع كونه غير مقتنع به كل الاقتناع . ويمكن أن يبدو لنا الكتاب ـ من هذه الزاوية ـ مسرحية ذهنية تدور فى عقل المؤلف بين نزعتين عقليتين متعارضتين .

ولكننا ننحى هذا التأثير الفنى للكتاب كى نحصر اهتمامنا فى عالمه الفكرى . ونلاحظ أول شىء أن خطه البنيوى كان شكليا أكثر منه حقيقيا . فربما استراحت ضمائر البنيويين إلى التقسيم الثنائى للكتاب : مرايا الأدب ومرايا الناقد ؛ ففيه مراعاة لمبدأ «الطرفين المتقابلين» الذى تعتمد عليه البنيوية فى التحليل والتركيب ، وربما وجدوا فى الفصول الثلاثة التى يتألف منها كل قسم صورة من العملية التركيبية المتقدمة التى تجمع بين الطرفين المتقابلين فى مفهوم واحد . ولكن القضية البنيوية الأساسية ، وهى اكتشاف صيغة ثابتة لفكر طه حسين النقدى ، تسقط من مدخل الكتاب ، وينبىء عن سقوطها هذا العنوان المبتكر المشرق الذى يطالعنا على غلافه : «المرايا المتجاورة» . «فتجاور» المرايا ، أو غير المرايا ، لا يبشر بصيغة واحدة على كل حال . وسرعان ما يتبين لنا أن القضية التى طرحت بنيويا ، قد عولجتْ إجرائيا بأدوات علم الأسلوب وتحليل المحتوى . إن «الصيغ الأساسية» ـ فى أتم صورها ـ قوانين رياضية . وتحتاج هذه القوانين ـ فى العلوم الطبيعية ـ إلى أن تدعم «بنموذج» هندسى ، كما أن قوانين الانعكاس والانكسار فى الضوء تدعم بتمثيل الضوء بخطوط مستقيمة . والقانون والنموذج كلاهما لا يوجد فى الطبيعة ، ولكنهما وسيلتان لتفسير التغيرات الطبيعية والسيطرة عليها . والهدف النهائى لأى بحث بنيوى هو أن يصل إلى قوانين شبيهة ـ إلى حد ما ـ بالقوانين الطبيعية ، حتى ولو كانت قيمتها وصفية محضة . ولهذا تستعين الأبحاث البنيوية فى العلوم الإنسانية بالنماذج ، مثلها مثل العلوم الطبيعية .

ولكن الدكتور جابر عصفور استعاض عن النموذج العلمى بتشبيه أدبى . ولم يأت بهذا التشبيه من عنده ، ولكنه استخرجه من نصوص طه حسين نفسها ؛ أى أنه اتبع إجراءً أسلوبيا فى البحث عن «الكلمة المفتاح» فى نص ما . وقد وجد هذه الكلمة فى تشبيه «المرآة» الذى «يستخدمه طه حسين ويلح على استخدامه لوصف الظواهر الثقافية بعامة والأدب بخاصة» (ص : ٢٢) . لذلك خصص لبحث دلالات هذا التشبيه «مدخلا» بلغت صفحاته الأربعين . ومع أنه اطمأن إلى اعتبار المرآة «عنصرًا تأسيسيا بالغ الأهمية فى نقد طه حسين» ، فقد تبين له من التتبع الدقيق لدلالات هذا التشبيه فى سياقاته المختلفة عند طه حسين ، ودلالاته فى النقد الأدبى عموما ، أنه لا يمكن حصره فى إطار نظرية واحدة (نظرية المحاكاة على وجه الخصوص) ، ولكن دلالته تختلف بحسب توظيفه فى كل نظرية ؛ إذ نصادفه لدى منظرى الكلاسية والرومنسية والواقعية بمعان مختلفة ، وإن كان الجذر المشترك بينها هو أن الأدب صورة عن أصل سابق عليه ؛ فربما كان هذا الأصل هو المجتمع (عند الواقعيين) أو العالم الداخلى للمبدع (عند الرومنسيين) أو الطبيعة (عند الكلاسيين) . أما عند طه حسين فدلالة «المرآة» تجمع بين هذه التصورات المتعارضة ، وتحاول التوفيق بينها على نحو ما .

وبناء على تحليل المؤلف نفسه يمكننا القول بأن تشبيه المرآة لدى طه حسين على الخصوص ـ يخفى عددًا من الدلالات المختلفة ـ بل المتعارضة أحيانا ـ عن طبيعة الأدب . وإذن فكيف يصح اعتباره «عنصرًا تأسيسيًا» ؟ ولعلنا نتساءل عما يقصده المؤلف ـ بالضبط ـ بهذا العنصر التأسيسى ، وهل يقربه من «الصيغة التكوينية» التى افترض أنها موجودة فى نقد طه حسين ، وأن بحثه سيكون محاولة لاكتشافها ؟ أليس الأقرب إلى الواقع أنه حين لاحظ أهمية هذا التشبيه ـ التى ترجع إلى تكراره من ناحية ، وإلى وظائفه المركزية من ناحية أخرى ـ وضع يده على «مفتاح» جيد لفهم فكر طه حسين النقدى ، وأنه حين حلل دلالة هذا التشبيه استطاع أن يحدد مجموعة من الأسئلة ـ ولعله أثار معظمها ضمنا ـ سوف يرتكز عليها التحليل الكيفى لمحتوى فكر طه حسين النقدى ، وهو ـ فى نظرنا ـ أنسب وصف للعمل الذى يقوم به المؤلف فى قسمى الكتاب ؟

فلو سلك الكتاب الإجراء العادى فى «تحليل المحتوى» لكان عليه أن يحصى عدد المرات التى ورد فيها تشبيه المرآة للدلالة على تصوير الأدب للمجتمع ، وتلك التى ورد فيها للدلالة على تصويره لذات المبدع ، ثم تلك التى تشير إلى تصوير الطبيعة أو الإنسانية ، واستخلص من هذه القيم الكمية نتيجة تتعلق بترجيح نظرية على نظرية ، أو غلبة نظرية معينة على كتاب دون كتاب . وكذلك الحال بالنسبة إلى تشبيه النقد بالمرآة ، مع ما يمكن أن تنطوى عليه الدلالات المختلفة للتشبيه فى الحالتين من مسائل فرعية تعالج بالطريقة نفسها . ولكننا نشك فى قيمة النتائج التى يمكن الحصول عليها بهذه الطريقة . حقا إنها تجيب عن أسئلة محددة ، ولكن هذا التحديد نفسه

يبعدها عن الطبيعة المركبة للإنتاج الفنى او الفكرى . اما لماذا نعد المنهج الذى اتبعه الباحث فى دراسة نقد طه حسين نوعًا من «تحليل المحتوى» وليس قراءة عادية أو تفسيرًا عاديا ، فلسببين : أولهما أن البحث شديد الالتصاق بالمادة ؛ فهو يتحرك «من نصوص طه حسين وإليها» ـ كما يقول المؤلف . والسبب الثانى أنه يستوفى المادة جمعًا وتصنيفاً ، ثم لا يضيف إليها من خارجها إلا ما يوضح أو يؤكد المعانى المستخلصة منها ، سواء أكانت هذه الإضافات من إنتاج طه حسين الإبداعى أم من إنتاج غيره . وإلى هذين السببين ترجع سلامة منهج الكتاب ؛ فهو بحث موضوعى كأحسن ما نتمنى فى الأبحاث الأدبية ، ومع ذلك فإن موضوعيته لا تعنى الجفاف أو الوقوف عند الظواهر السطحية ؛ فالمؤلف ينطلق من ملاحظاته الجزئية على النصوص إلى تفسيرات كلية لطبيعة الإنتاج النقدى عند طه حسين ؛ وهو ما يغلب على القسم الثانى بوجه خاص . وإذا كانت هذه التفسيرات الكلية قاصرة عن درجة «الصيغة الأساسية» التى افترض وجودها فى بداية بحثه ، فما ذلك ـ فى تقديرنا ـ إلا لأن نقد طه حسين لا يرتكز على «صيغة أساسية» لها قدر من الوضوح والتحديد يكفى لأنْ تكون أداة صالحة لتقييم فكر طه حسين النقدى ، أو حتى لفهمه .

وقبل أن ننتقل إلى الحديث عن هذه التفسيرات بشىء من التفصيل نرى من المفيد أن نتوقف عند الصفحات الأخيرة من المدخل ، لأن المؤلف يعلن فى هذه الصفحات تخليه عن فرضيته البنيوية ، وإن ظل واقعًا تحت وهم المحافظة عليها . وهو وهم ناشىء عن عدم الوضوح فى تحديد الوظيفة التى يقوم بها تشبيه المرآة فى حركية البحث . فهو يحاول التمسك به على أنه يحقق شروط «الصيغة الأساسية» فى بحث بنيوى ، مع أنه ليس أكثر من «مفتاح» أسلوبى ، كما سبق أن بينا . والحقيقة أن المؤلف لم يقصر فى البحث عن صيغة أكثر تحديدًا من ذلك التشبيه المتعدد المعانى . وكان بنيويا مخلصًا حين وضعها فى هذا الشكل التخطيطى :

الأديب

الإنسانية — المجتمع

العمل الأدبى

الناقد

وبعد شرح مفصل لهذا التخطيط (لا يتسع هذا المقال لإعادته ، ويستطيع من أراد أن يراجعه لدى المؤلف) يخلص إلى النتيجة الآتية :

«ولكن يبقى السؤال الملح عن مدى توافق الصيغة التوفيقية التى ألف بها هذا الفكر بين تعارضات وتناقضات لافتة ، ستتبينها تفصيلا فيما بعد . لقد أشرت إلى أن الصيغة التوفيقية ـ عند طه حسين ـ لم تكن **صيغة جذرية** (إبراز الكلمات من عندى) ، بمعنى أنها لم تقم على التركيب الجدلى الذى يولد من المتناقضات مركبات جديدة ، تتجاوز التناقض وترفعه فى آن . وإنما كانت الصيغة تعتمد على التبسيط المفهومى من ناحية ، والتجاور المكانى من ناحية ثانية . أما التبسيط المفهومى فإنه يتوقف عند العبارات العامة عن التصورات ، فلا يتعمق جذرها المعرفى ، أو يؤصل تأصيلاً حاسمًا طابعها الوظيفى . ولذلك نسمع ـ فى نقد طه حسين ـ عن «البيئة» و«العصر» ـ مثلا ـ كما نسمع عن «المجتمع» و«الحياة» ، دون أن نكتشف فارقا حاسما بين هذه الألفاظ ، التى لاتطرح بوصفها دوال محددة المدلول ، فتقترن بمفاهيم متأصلة ، بل تطرح بوصفها دوال عامة ، تشير إلى مدلول بالغ المرونة ، أشبه بالهيولى التى تتجسد ـ فى كل حال ـ على نحو مختلف ، تخضع إلى المناسبة التى يفرضها عمل أدبى ، أو يقود إليها النقاش ، بغض النظر عن التضارب» (ص : ٥٧)

أين هذه «الهيولى التى تتجسد فى كل حال على نحو مختلف» من ذلك «الأساس التحتى» ، الذى «يرد التنوع إلى وحدة ، والتغير إلى ثبات» ؟ إن التقرير الأخير قد ألغى الوعد القديم ، حين تبين أنه مستحيل التحقيق . ولكن المؤلف لا يريد الاعتراف بذلك ؛ فهو يفر ـ مرة أخرى ـ إلى تشبيه المرآة ، ويكرر قوله إنه «عنصر تأسيسى فى الفكر النقدى عند طه حسين» . وهنا يجب أن نبدى إعجابنا بمهارته فى صياغة المصطلحات ؛ إذ لا يزعجه غياب «الأساس التحتى» ، أو «الصيغة التكوينية» عن فكر طه حسين النقدى (يستعمل المؤلف هذين الاصلاحين كدالتين على مدلول واحد . وإن اختلفت زاوية النظر إلى هذا المدلول ، ولا نطالبه نحن بأن يعطينا «فارقًا حاسما» بينهما) . فليكن هناك «عنصر تأسيسى» ! وهنا يجب أن نتوقف لنطالبه بتوضيح الفرق بين الصيغة التكوينية» و«العنصر التأسيسى» ، عالمين أنه سيجيب بأن «العنصر» جزء من «الصيغة» ، ولكنه لا يكون وحده صيغة . فنعترض عليه بأن العنصر ، ما دام هذا وصفه ، لا يمكن أن يحل محل «الصيغة التكوينية» . ولهذا نقول إنه تخلى بمثل هذا التصريح عن مشروعه البنيوى ، وإن لم يعترف بذلك ، ونرى

ايضا أن البحث لم يضر بهذا التخلى بل صلح عليه ، إذ بقى أمينا لطبيعة المادة .

والباحث فى النقد الأدبى عند طه حسين يواجه بصعوبات ثلاث :

الصعوبة الأولى ــ وقد سبقت الإشارة إليها ــ أن إنتاجه النقدى يمتد قرابة نصف قرن ، ومن ثم يحتمل أن يكون قد عدل وبدل فى بعض أفكاره . وافتراض أن هذا التعديل يمس العرض دون الجوهر ، افتراض يستند إلى الفصل البات بين الكليات والجزئيات ، وهو غير مسلم به .

والصعوبة الثانية أن نقد طه حسين ــ وما هو بسبيل النقد من تعريف ببعض الأعمال الأدبية ــ يمتد كذلك حتى يشمل الآداب الأوربية قديمها وحديثها ، والأدب العربى قديمه وحديثه . ولا يستبعد أن يكون اختلاف المادة سببًا فى اختلاف موقعها من جنس الأدب كما يراه الناقد ، ومن ثم اختلاف طرق التعامل معها . وليس طه حسين بدعا فى ذلك ؛ فليو شبتسر ، العالم الأسلوبى الكبير ، لم يعط ظاهرة «الانحراف» عند دراسة الأعمال الأدبية الكلاسيــــة الدرجة نفسها من الأهمية التى راعاها فى دراسته للأعمال الحديثة .

الصعوبة الثالثة ــ ولعلها هى أخطرها جميعا ــ أن كتابات طه حسين التى خصصها لنظرية النقد محدودة جدا ، ولعلى أخطىء إذا قلت إن أهمها هو مقالة «القدماء والمحدثون» التى نشرت فى «السياسة الأسبوعية» فى ٣١ يناير ١٩٢٣ («حديث الأربعاء» ، الجزء الثانى) ثم مقدمة «فى الأدب الجاهلى» (١٩٢٧) ، وفيها بسط لبعض ما جاء فى المقالة الأولى وزيادة عليه . ولعل دراسة مقارنة بين المقالة والمقدمة أن تكشف عن فروق مهمة ، قد يكون بعضها راجعًا إلى أزمة «الشعر الجاهلى» سنة ١٩٢٦ . وهذه مشكلة أخرى تضاف إلى قلة الأبحاث النظرية عند طه حسين ، وهى أن قسما كبيرا من نقد طه حسين نشر أولاً فى صحف سيارة ، وكان له صدى سريع وقوى ، بل عنيف أحيانا . وكان طه حسين محاربًا صعب المراس ، كما كان شديد الحساسية لما يقال أو يكتب عنه ؛ ومن ثم لم يكن تعرضه للأصول النظرية فى النقد ــ غالبًا ــ من باب العرض العلمى الهادىء ، بل كان متأثراً بسياق معين ومناخ فكرى معين . وإذا جاز القول بأن الجدل يحفز المجادل إلى توضيح مواقفه النظرية واستكمال جوانب النقص فيها ، وبذلك يتيح للنظرية أن تنمو مع بقائها واحدة فى جوهرها ، فإن الفكرة يمكن أن تتلون عند كاتب مثل طه حسين بألوان انفعالية قد تفاجىء القارىء بما لم يكن يتوقعه .

والقسم الأول من الكتاب ، وقد خصصه المؤلف لنظرية الأدب عند طه حسين ، وجعل عنوانه ــ تمشيًا مع التشبيه ليربط بين أجزاء الكتاب ــ «مرايا الأدب» ، يظهر فيه تأثير هذه الصعوبات بوجه خاص . ومع ذلك فربما كان المؤلف قد احتشد له أكثر من القسم الثانى . ولا بد من ذلك ما دام همه الأول ــ حتى لو تنازل عن مشروعه البنيوى صراحة أو ضمنا ــ هو البحث عن «فكر» نقدى ، لا عن ممارسة نقدية . ولعله محق فى ذلك حين يكتب عن نقد طه حسين بالذات . فعلى الرغم من قلة ما كتبه طه حسين عن نظرية الأدب ، فإن لهذا القليل أهميته الكبرى من جهتين : الأولى أنه يحدد الأصول الكامنة فى نقده التطبيقى ، والثانية أنه هو الجانب الأقوى تأثيرا فى اتجاه الأبحاث الجامعية بعد طه حسين . وقد أشار المؤلف إشارة واضحة إلى هذه الأبحاث حين قال فى ختام «المدخل» :

> «ولذلك نواجه التجاور المكانى للعناصر المكونة للفكر النقدى منعكسًا على العناصر المكونة للعمل الأدبى ، فتختفى كلية الثانية تحت وطأة جزئية الأولى ، ويتحول العمل الأدبى إلى أجزاء متجاورة تدرس منفصلة . وتفرض الطبيعة التوفيقية للفكر تعاقب الاستجابات النقدية والمتجاورة مكانيًا فى الكتاب أو المقال ، والمتعاقبة زمانيا ــ أحيانًا ــ فى الإجراء ، فيبدأ الدرس الأدبى بالحديث عن البيئة أو العصر ، ويثنى بالشخصية أو سيرة الأديب ، ويثلث بالجمال من حيث ارتباطه بمثل عليا ، ومن حيث هو أداء لفظى يؤثر فى الناقد . بعبارة أخرى يتحول العمل الأدبى إلى أدراج ، تفرغ محتويات كل منها لتملأ فراغ ما يناسبها من العنصر المستقل فى فكر الناقد ، فتوضع بعض المحتويات تحت عنوان العصر ، أو البيئة ، أو الحياة الفكرية والسياسية والاجتماعية ... الخ . مرة ، ويوضع البعض الآخر تحت عنوان السيرة أو الحياة الشخصية مرة ثانية . ثم ينقسم ما يتبقى من العمل الأدبى ليوضع تحت بطاقات أخرى ــ أو عناوين ــ تناسب ما تبقى من عناصر . وتتعاقب الاستجابات النقدية فى عمليات إجرائية متجاورة ، تبدأ بعصر العمل وبيئته ، وتنتهى بمعانيه وألفاظه» . (ص : ٥٨)

والواقع أن النهج المؤتشب الذى تسير عليه هذه الأبحاث لم يعد يرضى الكثيرين من أساتذة الأدب ، ولكن القول بأنه نابع من نظرية الأدب عند طه حسين هو ما لم يجرؤ أحد على قوله حتى الآن ، فيما أعلم . حقا لقد أشار جونز والسكوت إلى هذا النوع من الأبحاث فى دراستها عن طه حسين (ص ٢٤) ، ولكنها نسباه إلى كتاب «ذكرى أبى العلاء» بالذات ، بل إلى فهم خاطىء لطبيعة هذا الكتاب (يشترك فيه طه حسين نفسه) وهو أنه دراسة أدبية . والواقع ، كما يقول الكاتبان ، أنه أدخل فى باب الترجمة أو دراسة الشخصية .

وما دام كل شيء ــ تقريبا ــ فى الدراسات الأدبية الجامعية

عندنا هو من غرس طه حسين فلا بد إذ نلاحظ ضعفها وتهافها أن نعود إلى فكر طه حسين لنتعرف أسباب هذا الضعف والتهافت. هذا منطق علمى سديد لا شأن له بالمسئولية بمعناها الأخلاقى. فالمسئولية الأخلاقية ترتبط بالقدرة. ولم يكن فى وسع طه حسين فى الربع الأول من هذا القرن أن يصوغ لنا أفكارنا فى الربع الأخير منه. مسئولية كل جيل يحملها ابناؤه.

ومع ذلك فقد يتردد المرء فى نسبة حالة الجمود والآلية التى تسود الدراسات الأدبية الجامعية، أو حالة الفوضى الذاتية التى تسيطر على النقد «الحر»، إلى أفكار طه حسين؛ ولا يزال فكر طه حسين أكثر تقدماً من أفكار كثير من معاصرينا. ولقد كان ألمع النقاد فى الجيل الذى تلا طه حسين، وهو محمد مندور، امتداداً مباشراً لطه حسين. لذلك يجب أن نفهم فقرة كالفقرة السابقة فى ضوء فقرة أخرى وردت فى المقدمة بصدد الحديث عن منهج الكتاب «من نصوص طه حسين وإليها»:

«وبقدر ما تسعى هذه الحركة المنهجية – فى النهاية – إلى فهم بناء فكر طه حسين النقدى فإنها تسعى إلى امتلاكه؛ ذلك لأن الفهم تملك للمفهوم، بمعنى القدرة على إعادة صياغته بعد اكتشاف العلاقات بين عناصره التكوينية. وبقدر قدرتنا على فهم فكر طه حسين النقدى تتحدد قدرتنا على الحوار المتكافىء معه؛ وعلى تجاوزه فى آن. وبالحوار والتجاوز نظل مخلصين لأقوم تقاليد صاحب هذا الفكر، ونضيف إلى عقلانيته التى تقبل التجدد من خلال النفى. ولقد علمنا طه حسين – فى الجامعة وبالجامعة – أن نفهم لنمتلك، وأن نمتلك لنتجاوز، ولم يعلمنا أن نجعل من فكره وثنا نعبده، أو وثنا نرجمه، أو أن نقنع بكتابة «حاشية» أو «تقرير» على فكره».

فالذى يطمح إلى تجاوز فكر طه حسين لا يتوقف عند اتباعه الذين لم يفلحوا حتى فى تقليده، ولكنه يعود إلى المنبع محاولاً أن يدرس كل إمكانياته. هذا أيضا منطق وسديد. ولكن كيف ندرس فكر طه حسين، أو أى فكر آخر؟ إننا ندرسه حسب مقولات فكرية معينة، مستمدة – فى القسم الأكبر منها – من ثقافة عصرنا. ولكننا إذا لم نراع فى الوقت نفسه مادة الفكر الذى ندرسه، كنا بمعرض أن نخضع هذا الفكر لتخطيط لا يناسبه، إما لأنه أوسع أو أضيق منه. وهذا هو الخطأ الذى حام حوله الدكتور جابر عصفور: دفعه إليه تشبثه بالمقولة البنيوية، وحماه منه احترامه للوقائع التاريخية. وقد أثبتت المقولة البنيوية فى هذا البحث – ولا نتحدث الآن عن البنيوية بصورة عامة، كفلسفة أوكمنهج فى البحث – أنها لا تصلح للتطبيق فى جميع الأحوال. فالحكم دائما هو مادة البحث، ثم شكل هذه المادة. فكلما كانت مادة البحث عرضة لتغيرات مهمة كانت الصيغة البنيوية مضللة، لأنها مبنية على افتراض الثبات. وكلما كانت المادة الفكرية مصوغة فى أشكال غير مباشرة (كالأشكال الفنية) كان إخضاعها لبنية فكرية (لا فنية) متوقفاً على تجريدها من شكلها، أى على تشويهها بصورة من الصور. وكلتا الصفتين (التغير والشكل الفنى) متحققتان فى نقد طه حسين. ولذلك انطوى هذا القسم من كتاب الدكتور جابر عصفور على تعسف ما. وكلمة «التعسف» قد لا تكون دقيقة فى الدلالة على المعنى الذى أريده؛ فالدكتور جابر لا يشوه بمعانى النصوص التى ينقلها أو يشير إليها عند طه حسين، ولا يبرز بعضها دون بعض ليحتج لرأى مقرر سلفا. إن احترامه للوقائع يعدل محاولته المستمرة للبحث عن «صيغة» لا تواتيه. ونتيجة هذا التناقض هى أن يمسك بالأطراف المهملة للفكرة، التى عبر عنها طه حسين فى سياق خاص أو سياقات خاصة (يحصيها الباحث بدقة) ويعرضها فى تسلسل منطقى، فيشدها نحو دلالة عامة لم تكن من لوازمها.. لعل هذا هو ما يعنيه المؤلف بالتجاوز. ولكن الخط الذى لا ينبغى «تجاوزه» فى مثل هذا «التجاوز» دقيق كالشعرة. وآيته أن يحيط الباحث بكل أبعاد النص، وألا يخرجه عن هذه الأبعاد. إننا لا نستريح – مثلا – لمناقشة المؤلف لفكرة «أن الادب مرآة للمجتمع» عند طه حسين بالصورة الآتية:

«إن أسر العمل الفنى فى سجن المشاكلة مع (الحياة الواقعة)، وإخضاعه المحكم لقانون العلة، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى ينبض – دائماً – بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين، وعلاقة يدعن فيها المعلول إلى علته...

«وكيف يمكن أن يحرر الأديب غيره وهو سجين هذه الحرية التى يولد بها دون أن يكون له دخل فيها؟... وعندئذ تثبت الحيرة وتنفى بنفس القدر، وتغدو لمرآة الأدب فاعلية مستقلة بنفس القدر الذى تنفى عنها هذه الفاعلية...

«ويتحول العمل الأدبى بسبب ذلك، تدريجياً، إلى وسيلة تخدر وعى المتلقى بمجتمعه، وتنقله من منتج مشارك فى العمل الأدبى إلى مستهلك سلبى للعمل» (ص ص: ١٢٢ – ١٢٣)

لم أورد الفقرة بتمامها إيثارًا للاختصار. وأرجو أن أكون قد حافظت على حجج المؤلف كما هى. إن محور هذه الفقرة هو أن الأدب لا يمكن أن يكون محاكيًا للحياة ومؤثرا فيها فى الوقت نفسه (وقد قال طه حسين بالفكرتين جميعا). ولكن التناقض لا يأتى فى الحقيقة إلا من دفع كل من الفكرتين إلى مدى لا تثبته ولا تستلزمه نصوص طه حسين. فالقول بمشاكلة الحياة الواقعة لا يقتضى – بالضرورة – أن يكون العمل الفنى أسيرًا فى سجنها، والصدق لا يحتم إذعان المعلول لعلته (إن صح أن طه حسين جعل العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة «معلول»

بـ « علته » – بهذا الجزم القاطع – إلا أن يكون شيء قريب من ذلك قد وقع فى « ذكرى أبى العلاء » . الذى يظهر فيه نوع من الفتنة بالفلسفة الوضعية) .

وقد أقحمت فى هذه الفكرة فكرة أخرى أجنبية عنها . وهى فكرة الحتم النفسى التى عبر عنها المؤلف بكون الأديب « سجين هذه الحرية التى يولد بها دون أن يكون له دخل فيها » . فحرية الأديب إزاء المجتمع شيء . وحريته إزاء طبيعته الخاصة شيء آخر . وإذا عد الأديب – فى زعم متطرف – نوعا من الخارجين على المجتمع . فأقرب ما يتصور فيه أن يكون متحررًا إلى أقصى مدى الحرية بالنسبة للمجتمع . مع كونه خاضعًا أتم الخضوع . بل لعبة فى يد نزواته الشخصية . ولكن المؤلف مزج بين الفكرتين المتباعدتين ليؤكد استحالة الجمع بين كون الأدب مؤثرًا فى المجتمع متأثرًا به أو « معلولاً » له . ولم يكن الجمع بينهما – اعتمادًا على نصوص طه حسين أيضًا – مستحيلاً لو أراده : فالفكرتان – كما عرضها طه حسين – يمكن أن تتناقضا كما يمكن أن تتكاملا . وهذا ما نعنيه « بالأطراف المهملة » فى بعض الأفكار عند طه حسين . ولو التزم المؤلف حد « التجاوز » المقبول فى دراسة نقدية لاكتفى بإثبات هذا اللبس أو الإبهام . دون أن يلزم طه حسين آراء لم يقلها . ولم يكن ليسلم بها . ولكن المؤلف لديه – على ما يبدو – مقولة عن « استقلالية الأدب » . تطل برأسها فى هذه الفقرة ، وكثير من فقرات الكتاب .

كذلك يبدو لنا شيء من التعسف فى مزج المؤلف (وليس طه حسين نفسه) بين الطبيعة الاجتماعية الفاعلة للأدب (أو وظيفته الاجتماعية) والطبيعة السلبية (أو شبه السلبية إن أردنا مزيدًا من الدقة) للعملية الإبداعية . ثم بين هذه الصفة شبه السلبية وبين الجهد غير العادى الذى يصاحب عملية الإبداع فى كثير من الأحيان . (ص ص : ١٥٣ – ١٥٥ . ١٦٢ – ١٦٦ . ١٧٤ – ١٨٠) . فالموضوع الذى تتناوله هذه الأفكار الثلاثة واحد حقا . ولكن زاوية النظر مختلفة . ليست العلاقة بين الفكرة الأولى والثانية علاقة تناقض (ص ١٦٣) . ولا بين الثانية والثالثة علاقة « تعارض » (ص : ١٥٣) أو اختلاف فى مستوى الفهم (ص : ١٧٩) . كما يقول المؤلف . ولكن الاختلاف الظاهرى بين هذه الأفكار الثلاثة راجع إلى اختلاف زاوية النظر (أو « المنظور » . وقد استعمل المؤلف هذه الكلمة أيضا ص ١٧٨ . ١٨٠ أ . وكانت كافية . لو التزم بمفهومها الدقيق . لاستبعاد كل العلاقات السابقة) . فالموضوع الواحد . وهو الأدب . ينظر إليه فى الحالة الأولى من زاوية علاقته بسائر المؤسسات الاجتماعية . وفى الحالة الثانية من زاوية وجوده فقط . وفى الحالة الثانية من زاوية علاقته بمبدعه . ولعل طه حسين حين تحدث عن الأدب من المنظور الثانى – منظور الوجود – كان أقرب إلى مفهوم « استقلالية الأدب » مما يظن المؤلف . وإنى لأرجوه أن يراجع النص الذى نقله (ص ص ١٦٢ – ١٦٣) عن « خصام ونقد » (ص ص ٥٨ – ٥٩) فإن إلحاح طه حسين على تشبيه الأدب بموجودات الطبيعة التى لا « ... تتملق منك هذا الحس الذى ركب فى غريزتك . وهى لا تتألق بجمالها ونضرتها وروائها وبهجتها لتتملق فيك حسًا آخر ركب فى طبيعتك » – أدنى إلى أن يكون داخلاً فى مفهوم « استقلالية الأدب » منه إلى فكرة « الصدور الطبيعى » . وإن كان من المسلم به أن هذه الفكرة مكانها فى نقد طه حسين .

ثمة مظهر آخر لذلك « التجاوز فى التجاوز » الذى نتحدث عنه . فقد لا « يتعسف » المؤلف فى تفسير آراء طه حسين – بالمعنى الدقيق للتعسف – ولكنه يعيد تشكيلها بحيث تغدو شيئا بعيد الصلة بأفكار المؤلف . نلاحظ هذه الظاهرة – قوية مرة أو ضعيفة مرة – فى كثير من صفحات الكتاب . ومن أمثلتها الواضحة مناقشة المؤلف لموضوع ذاتية الأدب بالقياس إلى التاريخ (١٣٩ – ١٤١) . إن كثيرًا من نصوص طه حسين تقيس الأدب بمقياس الواقع . فتجعله صورة صادقة للواقع . ومصدرًا قيما من مصادر التاريخ . ولكن هذه النصوص – من جهة أخرى – تؤكد أن فى الأدب « قيمة مضافة » ترجع إلى الصيغة الذاتية التى تقدم بها الوقائع . والتى تعتمد على انفعال الأديب بهذه الوقائع . إلى هذا الحد لا نكون قد تجاوزنا أفكار طه حسين . ويمكن أن نبحث . مع طه حسين أو بعد طه حسين . عن طبيعة هذه القيمة المضافة وعلاقتها بالقيمة الأصلية الواقعية . يمكن أن نثير تساؤلات أو نوجه نقدا . من داخل فكر طه حسين نفسه . ويظل تجاوزنا لهذا الفكر ملتزمًا بالمنهج النقدى . أما أن نحول العمل الأدبى إلى مستويات . ونتحدث عن « المستوى المعرفى » كواحد من هذه المستويات . فإننا ننخلع . ونخلع قارئنا معنا . من فكر طه حسين لندخل فى إطار نقدى آخر . ومثل هذا « التجاوز » لا يصح إلا إذا شاء المؤلف أن يقف وقفة أخيرة . فى فصل أو أكثر . لتقييم فكر طه حسين النقدى . فى مثل هذه الوقفة يمكن أن يتسع المجال للمؤلف كى يبسط الفكرة الأحدث . ويبين لماذا كانت أقدر على تفسير طبيعة العمل الأدبى . أما أن يلقيها إلقاء – كما فعل – فإنه بذلك لا ينصف طه حسين ولا ينصف نفسه . يقول المؤلف :

« والفارق بين الأديب والمؤرخ – على هذا النحو – فارق يرجع إلى الذاتية التى تطبع عمل الأول . والتى تميز صورة عن أصلها بقيمة مضافة ترتد إلى انفعالات الأديب (هذه هى أفكار طه حسين) ولذلك يظل المحتوى المعرفى للعمل الأدبى محتوى ذاتيا . من حيث إنه يقدم وجهة نظر الأديب فى الوقائع المقدمة . ويعكس وقع الحقائق على وجدانه . وكأن هذا المحتوى المعرفى

قسمة بين طرفين . يرتد أولهما إلى أحداث أو وقائع تتصل بالمجتمع الذى يعيش فيه الأديب . ويرتد ثانيهما إلى انفعالات الأديب بهذه الأحداث والوقائع » .

هذا الكلام الأخير هو كلام المؤلف . وقد عبرنا بكلمة «المستوى» بدلاً من «المحتوى» الواردة فى نص المؤلف لتكون أكثر اتساقاً مع فكره . فمن الواضح ، خلال كل مناقشاته و«تجاوزاته» لأفكار طه حسين ، أنه لا يقبل قسمة العمل الأدبى إلى محتوى وشكل ، أو معنى ولفظ ، أو أصل وصورة . ولكن قوله : «ولذلك يظل المحتوى المعرفى للعمل الأدبى محتوى ذاتياً» إذا كان بعيداً عن فكر طه حسين ـ وهو كذلك بالقطع ـ فإنه غير واضح فى التعبير عن فكر المؤلف أيضاً . بل إنه ليثير اعتراضاً شديداً . فكيف يكون المستوى ـ أو المحتوى ، سيان هنا ـ المعرفى ذاتياً ؟ أليست «المعرفة» ، بصريح اللفظ ، معرفة بشئ خارج الذات ؟ لعل المؤلف يريد معنى خاصاً غير هذا المعنى المتبادر . ولكن مثل ذلك المعنى يحتاج إلى مجال أوسع لشرحه . فضلاً عن أنه ـ فى مثل هذا السياق ـ يختلط بأفكار طه حسين . ولذلك قلنا إن المؤلف لم ينصف نفسه كما أنه لم ينصف طه حسين .

وقبل أن نفرغ من مناقشة هذا القسم الأول نود أن نفصح ـ نحن ـ عن ذات أنفسنا . فنقول إن هذا القسم كان يمكن أن يستقيم للمؤلف أكثر مما استقام لو أنه اعتمد المنهج التاريخى فى بحثه بدلاً من المنهج البنيوى . ونزعم ـ ولو أننا لم نعكف على نقد طه حسين كعكوفه ـ ويسعدنا أن يصحح لنا أفكارنا حول هذه النقطة وغيرها ـ أن أفكار طه حسين عن طبيعة الأدب وطبيعة النقد تتسق ويلتئم بعضها مع بعض فى خط تطورى واضح . يبدأ من تفرقة جازمة بين «التاريخ» و«النقد» ـ مع ميل شديد نحو الأول ـ تنتهى بتوحيد كامل بينهما ، مع ميل أقوى إلى الثانى . وهذا الموقف المنهجى يعكس موقفاً فلسفياً أعم بين الوضعية من ناحية والفلسفات الروحية والفردية من ناحية أخرى (لعل لبرجسون ثم كروتش تأثيراً فى هذا الجانب من فكر طه حسين . وإن كنا نرى أن هذه النقطة تحتاج إلى مزيد من البحث) انتهى بتوافق واضح مع فلسفة الظواهر . وانعكس على نظريته النقدية الفنية فى صورة قريبة جداً من نظرية رانسوم حول علاقة التصميم بالتنفيذ ، أو «البناء» بـ «النسيج» فى العمل الأدبى .

أما القسم الثانى من الكتاب فيختلف اختلافاً واضحاً عن القسم الأول . المؤلف فى هذا القسم الثانى باحث أسلوبى يتعامل مع نصوص طه حسين النقدية على اعتبار أنها نصوص أدبية . والمؤلف يؤصل هذا الاعتبار فى الفصل الأول «بين الأدب والنقد» ، معتمداً على نصوص طه حين حول طبيعة عمل الناقد (بل مؤرخ الأدب أيضاً) ، ليقرر أنه ناقد «ذاتى» . «انطباعى» . ولكن هل هذا القول صحيح على إطلاقه ؟ إنه ـ فيما نرى ـ مرتبط بقضية العلاقة بين تاريخ الأدب والنقد : إلى أى حد يرتبط كلاهما بالآخر ؟ وإلى أى حد ينفصلان ؟ إلى أى حد ينتمى الأول إلى العلم ، وإلى أى حد يخلص الثانى للفن ؟ ويبدو لى أن طه حسين لم ينته إلى حل واضح لهذه المشكلات . فمواقفه النظرية لها فى مقدمة «الأدب الجاهلى» شديدة الاضطراب . وإن شئت فارجع بنفسك إليها للتحقق من صحة هذا الحكم . وبسبب من هذا الاضطراب لم يكن موقفه من ذاتية النقد واضحاً أيضاً . ويبدو لى أيضاً أن هنالك منعطفين مهمين فى تطور طه حسين الفكرى ، أحدهما يتمثل فى عدد من مقالات «من بعيد» التى كتبت على أثر أزمة «الشعر الجاهلى» ـ الأولى أو الثانية ـ ففى هذه المقالات ميل واضح إلى الفردية كفلسفة اجتماعية ، مهدت لتحلل شبه تام عن مهمة مؤرخ الأدب التى ظهرت فى مقالات الجزء الثانى من حديث الأربعاء ـ كما ظهرت فى الأدب الجاهلى من جهة أخرى ـ إلى مهمة الناقد (بمفهوم طه حسين للنقد الذى تغلب عليه الذاتية) وهى التى ظهرت فى الجزأين الأول والثالث . أما المنعطف الثانى فيمثله كتاب «مع المتنبى» . وموقف طه حسين فى هذا الكتاب واضح كل الوضوح ، فهو ـ أولاً ـ كتاب نقدى وليس كتاب تاريخ أدب ، وهو ـ ثانيا ـ كتاب عن شاعر لم يكن طه حسين يحبه . ومع ذلك فقد فرغ له فى عطلته الصيفية وفرغ منه وقد بلغ مع هذا الشاعر إلى حالة إلا تكون هى الحب فقد كان فيها كثير من الفهم والعطف . ومهما يجتهد الدكتور جابر عصفور فى تفسيره على أنه تعبير معكوس عن حب طه حسين لأبى العلاء (حتى يسلم له الحكم المطلق الجازم على نقد طه حسين بأنه ذاتى محض) فإن ذلك لا يطمس حقيقته الإيجابية . وهى أنه قراءة حقيقية خرج فيها طه حسين من ذاتيته ليقترب من ذاتية المتنبى المختلفة . هنا يبدأ التحول الثانى المهم فى فكر طه حسين من الذاتية Subjectivity إلى التيار الذاتى ـ inter - subjectivity . وهو ما يعنى قبوله لمذهب الظواهر . ويتفق وتعاطفه مع الفكر الوجودى فى هذه المرحلة من حياته .

بالطبع لا تمثل هذه المنعطفات انتقالات مفاجئة ، فكل مرحلة لها إرهاصات فى المراحل السابقة لها، وآثار فى المراحل التالية . وهذا ما يخدع الباحث البنيوى فيتصور أن الثوابت أهم من المتغيرات . وينسى أن تغير الجزء يستتبع تغير الكل . ولذلك تظل كثير من المشكلات ماثلة أمامه بدون حل .

لقد أدى تبنى المؤلف لهذا الموقف إلى إغفاله جانبا مهماً من فكر طه حسين النقدى، وهو الجانب العملى أو التطبيقى . الذى يتمثل فى مفهومه «للذوق» . ومكونات الذوق بوجه عام . أى بوصفه مهارة يتطلبها النقد عموما . وبوجه خاص أى عند ناقد معين وهو طه حسين . إن هذا الجانب لا يمكن إخضاعه

خضوعًا كاملاً للنظرية ، بحيث يذوب في مسائلها . وإن جاز أن يلحق بها كجزء متمم لها . ولكن تشبث المؤلف بالمقولات البنيوية جعلنا لا نلمح منه إلا ظلاله .

ويبقى تحليل المؤلف للأشكال الفنية التي يتخذها الحديث النقدى عند طه حسين . وهنا يستخدم المؤلف كل الأدوات التي تعلمها من علم الأسلوب ومن تفسير النصوص (الهرمنيوطيقا) إلى جانب التحليل البنيوى « ليتملك » نصوص طه حسين حقا .

ومع أنني أخالفه في تفسير كثير من نصوص طه حسين النقدية ، وخصوصًا تلك التي تنتمى إلى المرحلة الظواهرية من تفكيره ، فقد جلا أمامي كثيرًا من نصوص المرحلة الوسطى ، وأرانى من دلالاتها ما لم أتنبه إليه قط ، مع أنه ، حين تستكمل له أدوات الفهم كما استكملها المؤلف ، واضح وضوح الحقائق العلمية . وأخص توضيحه لشكل « التمثيل الكنائى » في مقالات طه حسين عن الشعراء الجاهليين ، وتحليله الأسلوبى البارع لدلالة ضمير المتكلم ، مجردًا ومسبوقًا بأما ، في معظم مقالاته ، مما جعله أشبه « بلازمة » عنده .

وبعد ... فإن أستاذنا ، طيب الله ذكره ، لم يكن يرحم أحدنا إذا أخطأ في اللغة . وقد وقعت في كتاب الدكتور جابر عصفور على أخطاء لغوية لعلها تجاوز العشرين ، أتمنى أن تكون من أفاعيل المصححين ، ولكن أمنيتى تقصر عن حرف مثل « القوة الأدنى » (ض : ٩٤ ، ٩٦ ، ٤٣٠) فهذه ليست من جرائر المصححين ، ولكنها من جرائر صاحب « القوتين الأعظم » علينا وعلى الناس .

وكان أستاذنا رحمه الله ، يحب أن يطنب في حديثه . وحاولنا نحن أن ننسى ـ بين ما نسيناه مما قلدناه فيه ـ إطنابه حين أعوزنا إيقاعه الذى يشبه السحر، وتمنينا أن يألف القارىء في أيامنا هذه ضربًا من الكلام يحيط بالغرض ولا يتعداه . وقد رأيت زميلنا وأخانا الدكتور جابر عصفور يكتب الصفحتين والثلاث فيما كانت تفى به صفحة أو نحوها .

وبعد، مرة أخرى ... فلعلى « تجاوزت » ما كان مقدرًا لهذا المقال من صفحات . ولكننى لم أتجاوز ـ علم الله ـ قدر الكتاب ، بل إنى لم أوفه حقه ، ولعلى غلوت في خلافه ، فلا يحسبن واهم أن في هذا غضا من قيمته ، فقد تمر السنون دون أن نظفر بمثله . حسبه أنه يثير ـ ربما للمرة الأولى في نقدنا الحديث ـ أخطر قضايا المنهج . ومع من ؟ مع القطب الكبير الذى ملأ الدنيا وشغل الناس ، وتاهت حقيقته بين أعدائه وأوليائه .

مناقشات

ت . س . إليوت في المجلات الأدبية (١٩٣٩ - ١٩٥٢)

فى العدد الرابع (يوليو ١٩٨١) من مجلة «فصول» كتب الدكتور ماهر شفيق فريد دراسة قيمة وشاملة بعنوان «أثر ت . س . إليوت فى الأدب العربى الحديث» . وكنت قد عنيت فى الفترة الأخيرة بدراسة مجلاتنا الأدبية ودورها فى الأدب العربى الحديث فى حقبة لم تتعرض بعد للاستقصاء والرصد الشامل ، وهى الحقبة التى بدأت قبيل الحرب العالمية الثانية عام ١٩٣٩ وانتهت ببداية حقبة جديدة فى يوليو ١٩٥٢ . وكان مما شاقنى فى دراسة تلك الحقبة أن أتتبع كتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إياه للقارئ العربى . وخرجت من ذلك ببعض الملاحظات ألمت عليها هذا المقال الذى أرجو أن يكون مكملا لبعض جهد الدكتور فريد .

وعلى ذلك فمادة المقال مستقاة أساساً من المجلات الأدبية للحقبة السابقة؛لأن هذه المجلات كانت مَهْدَ الكتابات الأولى عن إليوت من ناحية ، فضلاً عن أنها ـ بتواريخها المبكرة ـ ترد التواريخ اللاحقة لما كتب عن إليوت ـ فى كتب أو أجزاء من كتب ـ إلى أصلها . وبذلك تضع الظواهر فى إطارها التاريخى الضرورى فى مثل هذه الحالة ؛ أعنى حالة الرصد وتتبع تطورات الظواهر . وبذلك أيضاً تلقى ضوءاً لا غنى عنه فى معرفة أثر إليوت فى أدبنا الحديث . وسوف نرتب هذه الكتابات هنا ترتيباً تاريخياً مع موجز لكل منها،قبل أن نتعرض لتحليلها والحكم عليها .

١ ـ خبر مبكر عن إليوت

فى ٣٠ مايو ١٩٣٩ نشرت مجلة «الثقافة» الأسبوعية فى باب «أنباء وآراء» خبراً ملخصا عن الملحق الأدبى لصحيفة التايمز جاء فيه :

«كان ت . س . إليوت الناقد الإنجليزى المعروف قد عقد فى إحدى دراساته النقدية مقارنة بين شلى ودرايدن،فضل فيها درايدن ، وأشاد بشعره ، وأشار إلى ما فى شعر شلى من خروج على المألوف . وقد تطوع للرد على هذا النقد فريق من النقاد الإنجليز،كان آخرهم الأستاذ س . لويس»[1] .

ويستفاد من هذا الخبر أن ناقله لم يكن على دراية كافية بإليوت ؛ فقد سلكه فى سلك النقاد،فى الوقت الذى كان فيه إليوت ـ عام ١٩٣٩ ـ شاعراً معروفاً أيضاً .

٢ ـ الشعر الحديث : إبراهيم ناجى

فى أغسطس ١٩٣٩ نشرت مجلة «المجلة الجديدة» الشهرية مقالا بهذا العنوان لناجى[2] ، تحدث فيه عن خصائص هذا الشعر وعلاقته بالرمزية التى يسمى شعرها فى فرنسا ـ كما يقول ـ باسم «شعر الهمس أو موسيقى الغرفة» (ربما يكون

لذلك صلة بما أسماه الدكتور مندور بعد نحو ثلاث سنوات باسم : الشعر المهموس) . ثم تحدث ناجي عن بعض الشعراء الذين أثروا - كما يقول - في الأدب الحديث وكلهم إنجليز ، فبدأ بكبلنج وهاردى وترجم بعض أشعارهما (ولا ندرى ما صلتهما بالشعر الحديث معنى وتاريخا؟) حتى وصل إلى قوله :

«يبقى الآن شاعر متناه فى التجديد ، ولكنه عظيم القيمة وجدير كل الجدارة أن يقرأ لأنه الوحيد الذى سيخلد ، ذلك هو الشاعر S. Eli ot إليوت . (هكذا فى الأصل) .

رأيت أنه يجمع بين القديم والجديد ، وترى فى قصائده ألواناً من الهومبرية والملتونية ، إلى القصائد التى تصف لك شوارع نيويورك،إلى تلك التى تصف لك الحرب الأوربية وأهوالها . ويسميه بعضهم من شعراء «الضجر» كبودلير وبو .. وهم شعراء ساخطون على زمانهم ، ولكن إليوت ساخط ، غير أنه ليس بخارج عليه .

يقول فى سخطه على العصر الحاضر «نحن فى عصر أفلست فيه النظم ، وانتزعت الثقافات ، وإنا لنرى النذير بموت كل ما هو جليل وعظيم فى الروح والمعيشة» ! ومن قصائده :

الأرض الخربة

لا ماء هناك بل هناك صخور . صخور ولا ماء ، وهذه رمال ، وقد حرم الصمت على رأس الجبل ، فهذان برد ورعد، وهما عقيمان لا يمطران !

ورأيه فى الشعر أنه «اللفظ العالى والعاطفة المرتبة المضغوطة» ؛ أو بعبارة أخرى «إلهام وعاطفة مرتبة منسقة ، وتحت ضغط كبير» .

ويختم ناجي مقاله بعد ذلك بالإشارة إلى المدارس التى لا تفهم (بضم التاء) ، وعيبها عنده أنها تصور الحياة المريضة، وتنصرف إلى تسجيل خصوصيتها،ولا تعبأ بالجمهور .

فى هذا المقال المبتسر فى نماذجه وأحكامه خلط كثير بين مفاهيم واضحة التميز والتعدد فى الشعر ، ولكن هذه قضية أخرى . أما قضية إليوت فى المقال فمن الملاحظ أن الشاعر - كما هو واضح فى النص السابق - لم يقرأ عملاً كاملاً لإليوت فيما يبدو ، وإنما اعتمد على مقال فى صحيفة أو أكثر . وفى نصه السابق أيضاً أول إشارة فى العربية لقصيدة إليوت المشهورة ، ولكن ترجمته للسطرين السابقين من مقطعها الخامس لا تدل على احترام للنص أو فهم له ؛ فالسطران فى الأصل يقولان :

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding abo[illegible] among the mountains
Which are mountains of rock without water

أما ترجمة هذه الأسطر التى أصبحت أربعة هنا فتقول - مع ملاحظة التضمين الذى لجأ إليه الشاعر ، أى إلحاق نهاية البيت الأول ببداية البيت الثانى لخلق ما يسمى فى الفرنسية Engamblement بمعنى : التدفق أو : الجريان .

لا ماء هنا ولكن لا أكثر من صخر .
صخر ولا ماء والطريق الرملية .
الطريق تتعرج فوق الصخر بين الجبال .
الجبال التى من الصخر بلا ماء .

ويقفز ناجي قفزة أخرى فيتخطى ستة أسطر من النص الأصلى حتى يصل إلى هذين السطرين :

There is not even silence in the mountains
But dry S+erile thunder without rain

وهذه ترجمتها :

بل ليس ثمة فى الجبال سكون .
ليس سوى رعد عقيم جاف بلا مطر .

أما نقله لرأى إليوت فى الشعر فلا ندرى مصدره ، ولكنه يبدو متجانسا بألفاظه الواردة مع ما هو مشهور من رأى إليوت وفكره حول الشعر .

٣- من الأدب الإنجليزى : نور شريف

فى ١٦ مايو ١٩٤٥ نشرت مجلة «الفجر الجديد» الأسبوعية مقالا تحت هذا العنوان لنور شريف(٣) (الدكتورة وأستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة الإسكندرية فيما بعد) وفيه تحدثت عن المدارس الشعرية فى الأدب الإنجليزى ، وتناولت قصيدة «الأرض الخراب» فقالت إن إليوت صور فيها «انحلال النظام الاقتصادى والاجتماعى ، وتأثير هذا الانحلال فيمن يعيش فى ظله . وكانت «الأرض الخراب» أول محاولة جديدة فى الشعر لبسط حقيقة العالم الصناعى وما لازمه من قذارة وفقر، إلى غيرهما من الحقائق التى ظلت بعيدة عن الشعر الإنجليزى منذ العصر الفكتورى . ولكن إليوت بمواجهة المجتمع الصناعى المنحل،واكتشاف تفاهة مثله الآلية،صدم هو الآخر صدمة ارتد على أثرها إلى عالم الماضى والكنيسة الأنجلو سكسونية» .

ثم تناولت الكاتبة - بعد ذلك - جماعة الشعراء التى عرفت فى الشعر الإنجليزى بيساريتها،فتحدثت عن أودن وسبندر وداى لويس . وقد تأثروا - كما تقول - بكتابات الفلاسفة العلميين الماديين التى أثبتت صحتها روسيا الجديدة ؛ ومن هنا فسروا كل شئ تفسيراً اجتماعياً .

ومن الملاحظ أن «الفجر الجديد» كانت أول مجلة يسارية تظهر فى مصر بعد الحرب مباشرة ، وأنها حاولت باستمرار أن تقدم تفسيراً ماركسياً للأدب والحياة . كما يلاحظ أن كاتبة المقال

حاولت أن تفسر قصيدة إليوت على هذا الأساس ، وقدمت ــ لأول مرة بعد مصطلح «الأرض الخربة» الذى اختاره ناجى ــ مصطلح «الأرض الخراب» عنوانا اشتهرت به قصيدة إليوت فى العربية بعد ذلك .

٤ ــ الأرض الخراب : نور شريف

فى ١٦ يونيو ١٩٤٥ نشرت «الفجر الجديد» مقالا بهذا العنوان لنور شريف[٤] أيضاً ، استهلته بقولها : «يتزعم ت . س . إليوت جماعة من الأدباء الإنجليز تركت أثراً فعالاً فى الأدب الإنجليزى ، وخاصة فى عشرينياته . وكان من هذه الجماعة باوند وجيمس جويس ولورنس وفرجينيا وولف» . ثم تناولت القصيدة بالعرض والتحليل ، ولكنها نعت على إليوت فى النهاية مانعاه عليه هارولد لاسكى من أنه أصبح رجعياً جباناً ، لأنه لم يؤد رسالته للمجتمع كفنان ، إذ وجه اهتمامه إلى تحرير نفسه من الخراب المحيط به،معرضا عن الحالة التعسة التى ترزح تحتها أغلبية الشعب» .

ومن الملاحظ أن هذا المقال وسابقه كانا يمثلان أول جهد مدروس لتقديم إليوت إلى القارئ العربى ، بالرغم من اقتصارهما معا على قصيدة واحدة ورؤية محددة لهذه القصيدة .

٥ ــ ت . س . إليوت : لويس عوض

فى يناير ١٩٤٦ نشرت مجلة «الكاتب المصرى» الشهرية مقالاً مطولاً بهذا العنوان للويس عوض[٥] ، يعرض فيه الكاتب لظهور إليوت وقصيدته «أغنية العاشق بروفروك» التى عدها أهم شعره ، فضلاً عن كونها لفتت إليه الأنظار ، ويربط الكاتب القصيدة بالشعر الإنجليزى فيما بين الحربين ، ويعرض لغموض هذا الشعر وأسباب ذلك الغموض . ثم يتحدث عن استيحاء الميثولوجيا اليونانية والرومانية ، وتأثر إليوت بالتراث المسيحى وكوميديا دانتى . ويعد الكاتب قصيدة «الأرض الخراب» بمثابة ملتقى ثقافات شرقية وغربية،قديمة وحديثة،وثنية ومسيحية . ويعرج على تأثر إليوت بتجاربه الشخصية،وانسحابه منهزما أمام القوى الحضارية الجديدة التى تسحق الفردية سحقا . ويعد الكاتب إليوت «نقطة تحول فى تاريخ الشعر الإنجليزى»، ويناقش أثره فى مدرسة بأكملها من الشعراء الشباب ، ويعرض لمراحل تطوره حتى بلغ مرحلة الشعر الفلسفى والميتافيزيقى .ولكن الكاتب ينتهى إلى أن إليوت عامل هدم كما قال عنه ستيفن سبندر ، ورجل ينتمى إلى القديم وعصوره ، يمقت البرجوازية والديموقراطية ، ويتهمه بالرجعية والفاشية . ويختتم المقال بقوله : «وإذا لم نجد بأساً من أن نقول إن الفاشية إجمالاً هى الإقطاعية الصناعية ، اتضحت أصول هذا الاتجاه وأمثاله فى الشاعر الرجعى للناقد الرجعى توماس ستيرنز إليوت» .

من الملاحظ على هذا المقال انه أوفى مقال ظهر عن إليوت حتى انتهاء الحقبة ، وأنه يلتقى مع مقالى نور شريف السابقين فى رؤيته لإليوت وحكمه عليه . وكان لويس عوض فى تلك الفترة قد أعلن ــ فى مقدمته لديوانه بلوتولاند ــ أنه ماركسى . ولكن من الملاحظ أيضا ــ كما أشار الدكتور ماهر فريد فى دراسته المذكورة ــ أن بعض المعلومات والتواريخ وردت خطأ فى كتابه «فى الأدب الإنجليزى الحديث» الذى يضم هذا المقال ، ومنها تأريخه لظهور قصيدة «بروفروك» بعام ١٩١٧ فى المقال (عام ١٩١٤ فى الكتاب) وصحته ١٩١٥ كما ذكر الدكتور فريد . أما أن لويس عوض قد عد إليوت «شاعر الإنجليزية الأول» فهذا رأيه ، وإن كان وليد الحماسة الغامرة لإليوت، الذى اتضح أثر شعره على ديوان «بلوتولاند» .

٦ ــ هملت : عبدالقادر السماحى

فى ٧ مايو ١٩٤٦ نشرت مجلة «الثقافة» مقالا تحت هذا العنوان للسماحى[٦].وقد استهله بعرض آراء إليوت حول مسرحية «هاملت» وهجومه عليها ، وعده إياها «عملا فنيا فاشلا» . وعلق الكاتب على ذلك بقوله : «وقائل هذه العبارة ت . س . إليوت، وهو أكبر النقاد وأبعدهم صوتا فى العالم الأنجلو ساكسونى..» ثم عرض لما كتبه إليوت عام ١٩٢٣ حول «وظيفة النقد»،ولكنه خالفه فيما يتعلق بهاملت ومسرحيته .

ومن الملاحظ أن إليوت فى هذا المقال كان قد بدأ يشغل الكتاب بآرائه . وإن كان الكاتب قد بالغ فى استخدامه صيغة أفعل التفضيل فيما يتعلق بمكانة إليوت فى النقد . ويبدو أنه فعل ذلك على سبيل إقناع القارئ بالقضية من وجهة نظره ، وتتلخص فى الإعجاب الشديد بالمسرحية وبطلها .

٧ ــ من آراء ت . س . إليوت : محمود محمود

فى ١٦ يناير ١٩٥٠ نشرت «الثقافة» مقالاً تحت هذا العنوان لمحمود محمود[٧] ، قدمه بقوله . «ت . س . إليوت كاتب إنجليزى معاصر له مذهب خاص فى كتابة القصة ، وله آراء طريفة فى النقد الأدبى،ننقل بعضها هنا للقارئ العربى» . ثم لخص بعض آراء إليوت فى : معنى الثقافة ، وتأثير الأدب ، من حديث له مع مراسل صحيفة أوربية . وتحت هذه العناوين ساق الكاتب آراء إليوت بغير تعليق أو إشارة لمصادرها ، ولكنه عقب فى ختام المقال بقوله : «هذه شذرات من آراء ت . س . إليوت الأديب الإنجليزى المعاصر،أقدمها للقارئ العربى لتشحذ فيه قوة الفكر وأصالة النقد» .

ومن الملاحظ أن كاتب المقال لم يكن على دراية كافية بإليوت ؛ فقد ذكر وهو يقتبس من إجابات إليوت لأسئلة المراسل الأوربى أن له كتابا عن «التقاليد» وما هو بكتاب .

ـــبل مقال طويل بعنوان « التقاليد والموهبة الفردية » كما هو معروف الآن .

٨ـ مقومات الشعر الإنجليزى : رشاد رشدى

فى ١٢ مارس ١٩٥١ نشرت « الثقافة » الحلقة الأولى من سلسلة بهذا العنوان لرشاد رشدى[٨] ، من خمس مقالات . وفى المقال الأول عد إليوت « من كبار الشعراء المحدثين » وتحدث رشاد رشدى عن تنوع موضوعات الشعر الإنجليزى الحديث ، وكيف أن القوة العاطفية التى تكمن وراء الشعر مازالت تربط بين القديم والجديد . وفى المقال الثانى[٩] تحدث الكاتب عن امتداد الشاعر فى كل العصور التى سبقته بحيث لا يصبح نتاجا لعصره فحسب ، بل نتاجاً لكل ما انحدر إليه من تقاليد شعرية . وأشار إلى أن ثمة خطوطا ثلاثة عريضة يشترك فيها أغلب الشعراء الإنجليز وهى : التمرد على حياة الآلة ، والرجوع إلى حياة الروح ، والقدرية أو الجبرية . وفى المقال الثالث[١٠] ناقش خط التمرد على حياة الآلة ، ومثل بقصيدة « الرجال الجوف » ، واقتبس منها مقتطفات طويلة فضلا عن بعض أبيات من « الأرض الخراب » . وفى المقال الرابع[١١] ناقش خط العودة إلى حياة الروح ، ومثل بالقصيدة نفسها مرة أخرى ، ثم اقتبس بعض أبيات من قصيدة أخرى لإليوت لم يذكر عنوانها . وفى المقال الأخير[١٢] ناقش خط الجبرية دون أن يمثل بشىء من شعر إليوت ، مكتفيا بشعر زملائه وتلامذته .

ومن الملاحظ أن الكاتب لم يذكر أى مصدر فى دراسته هذه ، بالرغم من استخدامه لبعض آراء إليوت نفسه حول الشعر الحديث ، واتصال القديم بالجديد ، وصلة الشاعر بعصره وكل العصور ، وتحداره من التقاليد ، وكذلك حساسية الشعراء المحدثين ومقومات هذه الحساسية ، وكلها عناصر أقام عليها دراسته نفسها التى اقتبس فيها ـ كما أشار الدكتور فريد فى دراسته ـ بعض آراء إليوت فى مقدمته لكتاب « كتاب صغير للشعر » الذى وضعته آن ريدلر ، وهى آراء لم يردها الدكتور رشدى إلى مصدرها .

٩ـ الرجال الجوف : عبد الغفار مكاوى

فى ١٥ ديسمبر ١٩٥٢ نشرت « الثقافة » ترجمة لقصيدة « الرجال الجوف » لإليوت قام بها ع . م[١٣] (الدكتور عبد الغفار مكاوى الذى وقع اسمه بالحرفين الأولين) . وكانت هذه أول ترجمة كاملة لإحدى قصائد إليوت خارج الفترة .

وبالرغم من الاجهاد الكبير الذى بذله المترجم فى نقله هذه القصيدة الأقل صعوبة من زميلاتها فقد تغاضى عن « المفتاح » الذى وضعه إليوت تحت عنوان القصيدة وهو : A penny for the Old Guy وترجمتها : « بنس أو قرش للعجوز » ، وهى عبارة كانت تأتى على لسان الشحاذين فى الشوارع ، وقد دخلت بنصها فى بعض الأغانى الشعبية .

كما تغاضى المترجم عن بعض المعانى المحددة فى القصيدة مثل عبارة : Prickly Pear التى تكررت أربع مرات ، بمعنى « شجر التين الشوكى » لا بمعنى « شجرة الصبار » . ولكنه ترجم عبارة For Thine is The Kingdom بعبارة « الملك لك » فى حين أن رشاد رشدى كان قد ترجمها حرفيا بعبارة « لأن الملك يا إلهى ملكك »[١٤] . ومن الواضح أن ترجمة مكاوى أقرب إلى العبارة العربية المشهورة فى التراث الإسلامى . ويبدو أن صديقيه صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن فهمى قد راقتهما العبارة على هذا النحو فجعلها الأول ـ بعد ذلك ـ عنوانا لإحدى قصائده ، وجعلها الآخر عنوانا لإحدى قصصه .

ونستطيع أن نخلص من هذا العرض لكتابات أدبائنا عن إليوت وتقديمهم إياه للقارئ العربى ، ببعض الملاحظات الأساسية :

الملاحظة الأولى أن مجلة « الثقافة » كان لها نصيب الأسد فى هذا التقديم ، على حين لم تلتفت مجلة « الرسالة » أو كتابها إلى إليوت على الإطلاق .

الملاحظة الثانية أن معظم الذين قدموا إليوت وكتبوا عنه فى تلك الفترة كانوا من المشتغلين بالإبداع أساساً ، ابتداء من إبراهيم ناجى إلى عبد الغفار مكاوى ، وأن أول نص كامل مترجم من شعر إليوت لم يظهر إلا فى بداية الفترة الثالثة بعد يوليو ١٩٥٢ .

الملاحظة الأخيرة أن هذه الكتابات المبكرة ظلت محصورة فى نطاق ضيق دون أن تنجح فى توسيع شهرة إليوت كما حدث فى الحقبة التالية ، وأنها ـ أيضا ـ انقسمت عند تقييم إليوت وشعره إلى قسمين : قسم يراه عظيما وجديرا بالخلود ، وقسم يراه رجعيا ، ولكن كلا القسمين تحمس له الكتّاب فى النهاية .

« على شلش »

هوامش :

(١) الثقافة : ٢٢ ص ٤٢ .

(٢) المجلة الجديدة : أغسطس ١٩٣٩ ص ٣٢ ـ ٣٥ .

(٣) الفجر الجديد : ١ ص ص ٧ ـ ٨ .

(٤) الفجر الجديد : ٣ ص ص ٢٣ ـ ٢٤ .

(٥) الكاتب المصري : ٤ ص ص ٥٥٧ ـ ٥٦٨ .

(٦) الثقافة : ٣٨٤ ص ص ١٨ ـ ٢١ .

(٧) الثقافة : ٥٧٧ ص ص ٦ ـ ٧ .

(٨) الثقافة : ٦٣٣ ص ص ٦ ـ ٧ .

(٩) الثقافة : ٦٣٦ ص ص ٢٠ ـ ٢٢ .

(١٠) الثقافة : ٦٣٨ ص ص ١٣ ـ ١٥ .

(١١) الثقافة : ٦٣٩ ص ص ٢١ ـ ٢٣ .

(١٢) الثقافة : ٦٤١ ص ص ٢٠ ـ ٢٣ .

(١٣) الثقافة : ٧٢٩ ص ١٧ .

(١٤) الثقافة : ٦٣٩ ٢٦٠ مارس ١٩٥١ ص ٢١ .



كشاف المجلد الثالث

إعداد : أحمد عنتر مصطفى

(أ) كشاف الموضوعات

م	عنوان المقال	اسم الكاتب	الإحالة
١	أثر ت . س إليوت فى و . هـ أودن (رسالة جامعية)	التحرير	ع ٣ / ٢٣٠ ـ ٢٣٢
٢	أثر شوقى وحافظ فى إبراهيم طوقان	يوسف بكار	ع ٢ / ٢٥٦ ـ ٢٦٤
٣	أثر فيدريكو جارثيا لوركا فى الأدب العربى المعاصر	أحمد عبد العزيز	ع ٤ / ٢٧١ ـ ٢٩٩
٤	أحمد شوقى وأزمة القصيدة التقليدية	على البطل	ع ١ / ٣٣ ـ ٥١
٥	أدب الشمعة بين الدامغانى والميكالى	محمد يونس	ع ٣ / ١٢٨ ـ ١٣٨
٦	الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسى والأمريكى	عبد الحكيم حسان	ع ٣ / ١١ ـ ١٧
٧	الأدب المقارن والدراسات المعاصرة	أمينة رشيد	ع ٣ / ٤٨ ـ ٥٨
٨	الأدب المقارن وفلسفة الأدب	رجاء عبد المنعم جبر	ع ٣ / ٣٦ ـ ٤٧
٩	ازدواج المنطلقات وأحادية النظرة (تقرير)	صبرى حافظ	ع ٣ / ٢٣٣ ـ ٢٤١
١٠	إشكالية الأدب المقارن	كمال أبو ديب	ع ٣ / ٧١ ـ ٨١
١١	إطار لتأثير شوقى فى الشعر التونسى	على الشابى	ع ١ / ٢٣٦ ـ ٢٤١
١٢	الأندلس فى شعر شوقى ونثره	محمود على مكى	ع ١ / ٢٠٠ ـ ٢٣٤
١٣	الإنسان والبحر	رضوى عاشور	ع ٣ / ١٢١ ـ ٦٢٧
١٤	ألف ليلة وليلة فى المسرح الفرنسى	هيام أبو الحسين	ع ٣ / ١٧٣ ـ ١٨٤
١٥	أما قبل	رئيس التحرير	ع ١ / ٤
١٦	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٢ / ٤
١٧	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٣ / ٤
١٨	أما قبل	رئيس التحرير	ع ٤ / ٤
١٩	أو . هنرى ونظرية القصة القصيره (ترجمة)	نصر أبو زيد	ع ٣ / ٩٣ ـ ١٠١
٢٠	بؤس حافظ بين الحقيقة والوهم	أحمد محمد على	ع ٢ / ٩٣ ـ ١٠١
٢١	البنفسجة والبوتقة (ترجمة)	عصام بهى	ع ٤ / ١٦١ ـ ١٨٤
٢٢	البوفارية فى الرواية المصرية والتركية	محمد هريدى	ع ٣ / ١٣٩ ـ ١٤٣
٢٣	التأثير والتقليد (ترجمة)	مصطفى ماهر	ع ٣ / ٤٨ ـ ٥٨
٢٤	تاريخ الأدب المقارن فى مصر	عطية عامر	ع ٤ / ١٣ ـ ٢٢
٢٥	تحقيق نسبة النص إلى المؤلف	سعد مصلوح	ع ١ / ١٢٢ ـ ١٤٠
٢٦	تراث جماعة الديوان النقدى	إبراهيم عبد الرحمن	ع ٤ / ١٣٥ ـ ١٥٨
٢٧	ت . س . إليوت فى المجلات الأدبية (مناقشات)	على شلش	ع ٤ / ٣١١ ـ ٣١٥
٢٨	التضافر الأسلوبى وإبداعية الشعر	عبد السلام المسدى	ع ١ / ١٠٧ ـ ١١٩

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٢٩	التكرار النمطي في شعر حافظ	محمد عبد المطلب	ع ٢ / ٤٧ ـ ٦٠
٣٠	تناظر التجارب الحضارية وتفاعل الرؤى الإبداعية	صبري حافظ	ع ٤/ ٢١٥ ـ ٢٢٩
٣١	توازن البناء في شعر شوقي	محمود الربيعي	ع ١ / ٦٨ ـ ٧٧
٣٢	«جريمة قتل» بين إليوت وصلاح عبد الصبور	عبد الحميد إبراهيم	ع ٤ / ١٩٣ ـ ٢٠٣
٣٣	حافظ وشوقي وزعامة مصر الأدبية	شوقي ضيف	ع ٢ / ١٥٥ ـ ١٧٣
٣٤	الحداثة في الشعر (ندوة) ـ إعداد ـ	محمد بدوي	ع ١ / ٢٦٠ ـ ٢٦٨
٣٥	الحكاية والواقع	غراء حسين مهنا	ع ٤ / ١٢٣ ـ ١٣٤
٣٦	حول كتاب «الشعر وصنع مصر الحديثة» (ردوتعقيب)	منح خوري ماهر شفيق فريد	 ع ٢ / ٣٧٣ ـ ٣٧٨
٣٧	خصائص الأسلوب في الشوقيات (عرض)	محمد عبد المطلب	ع ١ / ٢٦٩ ـ ٢٧٨
٣٨	دلائل القدرة الشعرية	محمد زكي العشماوي	ع ١ / ١١ ـ ١٧
٣٩	الذاتية والكلاسيكية في شعر شوقي	محمد مصطفى بدوي	ع ١ / ٦٣ ـ ٦٧
٤٠	الرومانسية الفرنسية بين الأصل والترجمة في قصص المنفلوطي	ليلى عنان	ع ٤ / ١١٤ ـ ١٢٢
٤١	روميو وجولييت على المسرح المصري	رمسيس عوض	ع ٤ / ١٨٥ ـ ١٩١
٤٢	«الست هدى» تحليل للمضمون الفكري والاجتماعي	منى ميخائيل	ع ١ / ١٩٥ ـ ١٩٨
٤٣	الشاعر الحكيم	جابر عصفور	ع ٢ / ١١٩ ـ ١٥٣
٤٤	الشرق والغرب بين الواقع والأيديولوجيا	محمد علي الكردي	ع ٣ / ٢١٨ ـ ٢٢٧
٤٥	شعبية حافظ وشوقي	نبيله إبراهيم	ع ٢ / ٢١٣ ـ ٢٢٣
٤٦	الشعر عند حافظ وشوقي	عبد الله الطيب	ع ٢ / ١٧٥ ـ ١٩٧
٤٧	الشعر والتاريخ	قاسم عبده قاسم	ع ٢ / ٢٣٥ ـ ٢٤٥
٤٨	الشعر وتكوين مصر الحديثة (عرض)	ماهر شفيق فريد	ع ١ / ٢٧٩ ـ ٢٨٦
٤٩	الشعر المنثور عند أحمد شوقي	حسين نصار	ع ١ / ١٥٧ ـ ١٦٥
٥٠	شعر حافظ إبراهيم	علي البطل	ع ٢ / ٨١ ـ ٩٢
٥١	شعر الوجدان عند حافظ إبراهيم	حلمي بدير	ع ٢ / ٢٢٤ ـ ٢٣٤
٥٢	شعرية الشوقيات	حمادي صمود	ع ١ / ٥٢ ـ ٦٢
٥٣	شوقي وآثاره في مراجع غربية مختارة	صالح جواد الطعمة	ع ١ / ٢٤٣ ـ ٢٥٧
٥٤	شوقي وحافظ وأوليات التجديد	عبد العزيز المقالح	ع ٢ / ١٩٨ ـ ٢١٢
٥٥	شوقي وحافظ في الأطروحات	سعد الهجرسي	ع ٢ / ٣٤٩ ـ ٣٧٢
٥٦	شوقي والذاكرة الشعرية	كمال أبو ديب	ع ١ / ٩٧ ـ ١٠٦
٥٧	شوقي : شاعر البيان الأول	أدونيس	ع ١ / ١٨ ـ ٢٢
٥٨	شوقي ومصر الفرعونية	عرفان شهيد	ع ٢ / ٣٢٢ ـ ٣٢٨
٥٩	الشيطان في ثلاث مسرحيات	عصام بهي	ع ٤/ ٢٤٨ـ ٢٦٤
٦٠	صورة المرأة في مسرحيات شوقي	أنجيل بطرس سمعان	ع ١ / ١٨٣ ـ ١٩٣
٦١	صورة مصر بين الأسطورة والواقع	عبد المنعم شحاته	ع ٣ / ١٨٥ ـ ١٩٥
٦٢	الصورة الفنية في شعر شوقي الغنائي	عبد الفتاح عثمان	ع ١ / ١٤٤ ـ ١٥٦
٦٣	طه حسين وديكارت	عبد الرشيد الصادق محمودي	ع ٤ / ١٠٤ ـ ١١٣
٦٤	عالم القصائد الخمس	اعتدال عثمان	ع ٢ / ٣٢٩ ـ ٣٣٨
٦٥	عالمية التعبير الشعبي	نبيلة إبراهيم	ع ٤ / ٢٣ ـ ٣٦
٦٦	على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب	أحمد عثمان	ع ٤ / ٣٧ ـ ٤٦
٦٧	العمى في مرآة الترجمة الشخصية	فدوى مالطي دوجلاس	ع ٤ / ٦١ ـ ٨٠
٦٨	عناصر التراث في شعر شوقي	ناصر الدين الأسد	ع ١ / ٢٣ ـ ٣٣

م	عنوان المقال	اسم المؤلف	الإحالة
٦٩	فاوست فى الأدب العربى المعاصر	مصطفى ماهر	ع ٤ / ٢٣٨ ـ ٢٤٧
٧٠	فكرة فاوست منذ عصر جوته	كمال رضوان	ع ٤ / ٢٣٠ ـ ٢٣٧
٧١	فن الإبيجراما عند طه حسين	فخرى قسطندى	ع ٤ / ٨١ ـ ١٠٣
٧٢	قراءة أسلوبية لشعر حافظ إبراهيم	شكرى عياد	ع ٢ / ١٣ ـ ٢٧
٧٣	قراءة فى مجنون إلزا	سامية أحمد أسعد	ع ٣ / ١٦٣ ـ ١٧١
٧٤	كائنات مملكة الليل	محمد بدوى	ع ٢ / ٣٣٩ ـ ٣٤٨
٧٥	كارة البشر (ترجمة)	ديفيد كونستان	ع ٣ / ١٠٣ ـ ١١٤
٧٦	«ليالى سطيح» بين القصة والمقامة	أنجيل بطرس سمعان	ع ٢ / ١٠٣ ـ ١٠٧
٧٧	«مجنون ليلى» بين الأدب العربى والفارسى	فاروق شوشه (مقدمة)	
		محمد غنيمى هلال	ع ٣ / ١٤٤ ـ ١٦١
٧٨	المرايا المتجاورة «نقد»	شكرى عياد	ع ٤ / ٣٠٢ ـ ٣١٠
٧٩	مسرح شوقى والكلاسيكية الفرنسية	إبراهيم حمادة	ع ١ / ١٦٧ ـ ١٧٦
٨٠	مسرح نجيب سرور وتمثل المسرح الألمانى	ناهد الديب	ع ٤ / ٢٦٥ ـ ٢٧٠
٨١	المصادر التاريخية فى مسرحية مجنون ليلى	عبد الحميد إبراهيم	ع ١ / ١٧٧ ـ ١٨٢
٨٢	معارضات شوقى بمنهجية الأسلوبية المقارنة	محمد الهادى الطرابلسى	ع ١ / ٨٥ ـ ٩٦
٨٣	المعجم الشعرى عند حافظ إبراهيم	أحمد طاهر حسين	ع ٢ / ٢٩ ـ ٤٥
٨٤	مفاهيم شعرية عند حافظ إبراهيم	عبد الرحمن فهمى	ع ٢ / ٦٩ ـ ٧٩
٨٥	مفهوم التأثير فى الأدب المقارن	سمير سرحان	ع ٣ / ٢٦ ـ ٣٥
٨٦	ملاحظات على بناء الجملة	على هنداوى	ع ٢ / ٦١ ـ ٦٧
٨٧	مواعظ قصصية عن الضرورة والحرية	عبد الوهاب المسيرى	ع ٣ / ١١٥ ـ ١٢٠
٨٨	موضوع المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية (ترجمة)	إبتهال يونس	ع ٣ / ١٩٧ ـ ٢٠٦
٧٩	مؤثرات شرقية فى الشعر الروسى	مكارم أحمد الغمرى	ع ٣ / ٢٠٧ ـ ٢١٧
٩٠	النص الغائب فى شعر شوقى	محمد بنيس	ع ١ / ٧٨ ـ ٨٤
٩١	نقد المقارنة (ترجمة)	نجلاء الحديدى	ع ٣ / ٥٩ ـ ٧٠
٩٢	نماذج من الرواية الانجليزية المترجمة إلى العربية	أنجيل بطرس سمعان	ع ٤ / ٢٠٤ ـ ٢١٣
٩٣	نيويورك فى ست قصائد	على شلش	ع ٤ / ٤٧ ـ ٦٠
٩٤	هذا العدد	التحرير	ع ١ / ٥ ـ ١٠
٩٥	هذا العدد	التحرير	ع ٢ / ٥ ـ ١١
٩٦	هذا العدد	التحرير	ع ٣ / ٥ ـ ١٠
٩٧	هذا العدد	التحرير	ع ٤ / ٥ ـ ١٢
٩٨	الواقع الاجتماعى فى شعر حافظ وشوقى	محمد عويس محمد	ع ٢ / ٢٤٦ ـ ٢٥٥
٩٩	الوحدة النصية فى «ليالى سطيح»	فدوى مالطى دوجلاس	ع ٢ / ١٠٩ ـ ١١٧
١٠٠	وثائق	التحرير	ع ٢ /

(ب) كشاف المؤلف


مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی



الهيئة المصرية العامة للكتاب

معرض القاهرة الدولى السادس عشر للكتاب

٢٦ يناير - ٦ فبراير ١٩٨٤
أرض المعارض الدولية بمدينة نصر



Following these studies of the influence of German literature on modern Arabic writing, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish **Lorca** on Arab writers and poets. With all qualifications as regards how Arab writers came to know **Lorca** through other mediators, **Abdel Aziz** safely concludes that he influenced contemporary Arab poets. Sometimes this influence takes the form of using lines from **Lorca** as an epigragh : at other times it takes the form of quoting him, of adapting some of his imagery and the characteristic properties of his poetic world : a bloody wedding, dawn, the moon, gypsy songs, daggers, horses, knights, Grenade. The writer then examines a number of **Lorca's** phrases that have found their way into Arabic poetry : cut breasts, a broken wing, the weeping of the lyre, lonely and remote Cordova, the black guard, the chimes of five o'clock; etc. he dwells on the artistic structure of **Lorca's** poems and its influence on the structure of Arabic poetry. Finally he compares **Lorca's La casa de Bernarda Alba (The House of Bernarda Alba)** with **Salah Abdel Sabour's The Princess Waits.**

All the above - mentioned studies move - as we have seen - within the framework of reciprocal influence stressing at the same time the openness of modern Arabic literature to world literature, and the use it has made of it.

It remains to say a few words about three studies of which brief mention has been made before. They are all opposed to the theory of reciprocal influence : similar texts are treated, in this context, for a purely critical purpose: namely to reveal the artistic and intellectual dimensions of separate texts and to illuminate their various aspects.

First of these three studies is **Ali Shalash's «New York in Six Poems».** Three of the poems under consideration are by Arab poets belonging to three different Arab countries : **Adonis, Abdel Wahab al - Bayati** and **Mohamed Ibrahim Abu Sinah.** The rest are by the Russian **Mayakovsky**, the Spanish **Lorca** and the Senegalese **Senghor.** They all visited New York and each wrote a poem on it. The study shows how the vision of each was conditioned by his cultural background and ideological stand and how these differences were reflected in the various components of their poems. It is interesting, however, that the three Arab poets have this much in common : they all reject New York and satirize it against a backcloth of Arab culture.

Next we come to **Fadwa Malti - Dauglas' «Blindness in the Mirror of Autobiography»**, a comparison between two autobiographies, one by the Egyptian **Taha Hussein** and the other by the Indian **Ved Metha.** Both writers belong to our so-called third world ; they are both blind men attempting their hands at the same literary genre. Apart from this, there is no chance of their ever having met each other or of any possible influence : Hence the writer studies blindness as a textual fact, depicting the parallels between both writers and pointing out the similarities as well as the differences. She then manages to pin down the characterisitics of the writing of the blind as exemplified in the texts under discussion and the differences, all the same, between her two writers. **Fadwa Malti - Douglas** dwells on the phenomenon of the pain associated with blindness and how each writer reacted to it differently. Together with the duality of blindness and pain, there is the duality of tradition and innovation, the association of blindness with tradition, and the duality of East and West. All these dualities play parallel roles in the work of both writers, converging sometimes and diverging at others, but helping to higlight the qualities peculiar to each.

The third and last study is **Gharaa Hussein Mehana's «The Tale and Reality».** It is a depiction of observable parallels between a set of Arabic and French folkloric tales. These parallelisms are not indicative of a reciprocal influence ; rather they indicate points of contact and differences between the formulae chosen by different peoples to express their actual concerns and dreams of the future. This is achieved through an analysis of ten Arabic folkloric tales and their French counterparts.

Finally, it remains to add that the scope of applied studies, employing both methods indicated here, has still room for further fruitful contributions.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID

Lakum (What Remains for You) and **Naguib Mahfouz's Miramar. Hafiz** provides evidence that three Arab novelists have been influenced by **Faulkner's** novel in its Arabic version. As for **Kanafani's** debt, **Hafiz** asserts that it goes beyond action and characterization to include symbolism, imagery, metaphorization and artistic structure based on the stream of consciousness technique and the interaction of place and time, as well as the method of narration. **Naguib Mahfouz,** on the other hand, has been able - thanks to his mastery of the novel form and his ability to digest and assimilate - to conceal his debt to **The Sound and The Fury.** Through an analysis of **Miramar,** however, **Hafiz** reveals similarities of action and character between the two works that cannot be coincidental. We may say, therefore, that the applied aspect of **Hafiz's** paper is devoted to the theory of reciprocal influence.

Thus end our group of studies of the impact of translated English (and American) works on modern Arabic criticism, poetry, drams and fiction. We next come to studies of the German impact. For some reason, three of the studies included here deal with the age - old problem of **Faust : Kamal Radwan** writes on **«The Idea of Faustus since the Age of Goethe», Mustapha Maher** on **«Faustus in Contemporary Arabic Literature»** and **Issam Bahiy** on **«Satan in Three Plays». Kamal Radwan** traces the theme of **Faustus** in Europe since the Age of Enlighten ment as anexpression of man's thirst for knowledge and freedom. He touches upon **Lessing's** - the pioneer of Enlightenment-treatment of the theme; then **Goethe's** where an alliance between **Faust** and **Mephisto** is effected in order to achieve unlimited knowledge. The writer traces works - poetic, dramatic and operatic - by contemporaries of **Goethe** and moves on to **Faustus'** manifestations in twentieth century Germany as exemplified in **Thomas Mann's** play **Doctor Faustus** (1947). From the European **Faust Radwan** takes us to Egypt where the theme of **Faust** »became popular. **Goethe's** play was translated into Arabic and discussed by many a writer. Suffice it to say that the theme was treated by at least five Egyptian dramatists, namely **Tawfik al - Hakim, Ali Ahmed Baktheer, Mohamed Farid Abu Hadid, Mahmoud Taymour** and **Fathi Radwan.**

From **Kamal Radwan** we move on to **Mustapha Maher** who is mainly concerned with the impact of **Goethe** in general, and of his **Faust** in particular, on modern Arabic literature. This impact is studied under five headings (i) a tendency towards translation or Arabicization as in **Ahmed Hassan al - Zayat'z** version of **The Sorrows of Young Werther** (ii) an acquisitive tendency that likes to think that **Goethe's** thought is akin, in essence, to Islamic culture. Among the exponents of this view are the Egyptian **Abdel Rahman Sidqi** and the Algerian **Abdel Hamid ben Shahnu** (iii) an academic and scholarly tendency seeking to understand the works of **Goethe** in their own terms. A conspicuous example is **Abdel Ghafar Makawi's «Wait a little, how beautiful thou art!».** (iv) a tendency towards conducting a dialogue with **Goethe** as in **Tawfik al - Hakim's Ahd al Shaytan (The Covenant of Satan)** (v) a transformatory tendency in which the original is transformed by the translator into something different, such as turning the tragedy of **Faust** into a popular and cheap novel.

It is in the light of these divisions that **Mustapha Maher** studies **al - Hakim's the Covenant of Satan** as a dialogue with **Goethe** and **Mohamed Farid Abu Hadid's a Slave to Satan** as nearer to translation or Arabicization. Finally, he studies **Ali Ahemd Baktheer's Faust al Jadid (The New Faust)** which is neither a dialogue with **Goethe** nor an arabicization. It rather retains the original elements of the story, though **Faust** eventually triumphs over Satan and is absolved of his sins.

Issam Bahiy is also near to the Faust domain. He chooses to deal with the figure of Satan in three different plays: **a Slave to Satan, The New Faust** and **Towards a Better Life.** The field of research is more or less the same as **Radwan's** and **Maher's** whether the focus be on **Faust** or on Satan. The duality of **Faust-Satan** is indissoluble.

Bahiy starts by reviewing mankind's conception, through the ages, of Satan as a symbol of evil, disobedience and rebellion, and as an enemy to man. He reviews the image of Satan in **Goethe's Faust** and in **Marlowe's The Tragical History of Dr Faustus,** connecting both images with the image of Satan in collective memory. Analysing the three modern Arabic plays he has chosen, **Bahiy** reveals the transformations and additions introduced by their authors - both in thought and in art - to express a personal vision of the sufferings of Arab society in particular and of humanity in general.

It is interesting to note that all the Faustian echoes, touched upon in the three studies mentioned above, have been in the field of drama. In pursuance of the impact of German drama on its Arabic counterpart, **Nahed al - Deeb** contributes a study of **«The Drama of Naguib Sorour and the Assimilation of German Drama».** According to the writer, the importance of **Sorour's** work lies in taking Egyptian drama a step further from critical realism to an interest in something transcending realism of character and action. This is due to the impact exercised upon **Sorour,** as a student of dramatic direction in Eastern Europe, by **Brecht's** theoretical writings and dramatic works. The writer analyses a number of **Sorour's** plays in the light of the **données** of epic theatre - both intellectually and artistically - concluding that the chief merit of these plays consists in effecting a synthesis of the characteristics of epic drama, the popular Egyptian tradition, social issues and nationalist aspirations. Through this synthesis, **Sorour** has managed to create a dramatic text that does not take heed of Aristotelian dramatic structure but resorts to all methods of breaking the circle of dramatic illusion and putting an end to the alienation of the audience from the stage.

poetic, in the English language particularly. This is revealed through a comparison of creative and critical texts by the **Diwan** poets with texts from English romantic poets and critics.

Another study of the impact of English literature on modern Arabic writing is **Mohamed abdel Hai's «The Violet and the Crucible: Translation and the Language of Arabic Romantic Poetry».** This is a study of the impact of Arabic translations of specimens of English poetry on the rise of Arabic romantic poetry, both in form and in subject - matter. **Abdel Hai** ranges from the first Arabic translation of the hymn **«The Cross of Christ»** (1830) to the Arabic version of the second **Hymns for Worship** (1852), usually credited to **Botros al - Bustani,** the Arabic version of the Bible supervised by the Protestant Church, translation of psalms and hymns between 1847 and 1885 and - finally - translations of **Shakespeare, Shelley, Wordsworth, Keats, Burns,** etc...

Abdel Hai's paper points out the extent of influence exercised by Arabic versions of hymns on Syrian and Lebanese poets, especially in the United States of America, having read and sung them at missionary schools. He also points out the significance of their poetry for the younger men of the **Apollo** school. As for the **Diwan** poets, **Abdel Hai** maintains that they were not born romantics, like their Arab counterparts in their American exile. Hence their poetry was not a complete break with neo - classical canons of taste. It rather struck a balance between experimentation and innovation. This was a reflection of the tensions of the romantic - neoclassical duality in their poetical sensibility. The **Diwan** poets paved the way for the **Apollo** poets to adopt the romantic conception of poetry as based on symbol and suggestion rather than direct statement. This was to combine with a gradual assimilation of the styles of English - and French - romantic poetry.

Since he is mainly concerned with tracing the influence of translated English works on Arabic writing, **Abdel Hai** shows how Arab romantic poets assimilated English romantic poetry in translation. He does not neglect to mention, however, the role played by Arab **Sufi** (mystical) poetry in enriching Arabic romantic poetry and endowing it with certain characteristics that are not to be found in its English counterpart. **Abdel Hai** also studies the influence of the romantic concept of poetry on re - structuring the Arabic poem, freeing its metre and music from rigid patterns, both in the light of some critical writings and through direct translations of English poems.

Also treating of the impact of English writing on modern Arabic literature, and stressing the role of translation in this respect, are two further studies taking us from the domains of criticism and poetry to that of drama. **Ramses Awad** writes on **«Romeo and Juliet on the Egyptian Stage»** and **Abdel Hamid Ibrahim** on **«A Murder: Eliot and Abdel Sabour».**

The first of these two papers records the popularity of **Shakespeare's Romeo** and **Juliet, Hamlet** and **Othello** on the Egyptian stage in the first three decades of the present century. As for **Romeo and Juliet,** it had by 1900 appeared in two Arabic versions, by **Naguib Hadad** and **Nicola Rizk Allah** respectively. **Romeo and Juliet** was probably the most popular of all **Shakespeare's** plays on the Egyptian stage. First it was presented by the troupe of **Abu Khalil al - Kabani** in 1900 as **«Martyrs of Love».** In the same year, the troupe of **Iskander Farah** put it on stage; the role of **Romeo** being played by Sheikh **Salama Higazy** before he left **Farah's** troupe to form one of his own. **Higazy** introduced the element of song to such an extent that **Romeo and Juliet** was stripped of its tragic content and nothing but the sentimental interest was retained. **Awad** reviews how it was presented on stage complete, or only in part, with the alterations and transformations this entailed.

Abdel Hamid Ibrahim, on the other hand, makes a comparison between **T. S. Eliot's Murder in the Cathedral** and **Salah Abdel Sabour's** play, though his translation was published only posthumously in 1982. The writer records some similarities between the two plays mentioning, at the same time, differences that earlier critics have noted.

While **Laila Enan,** as we have seen, has dealt with the translation of romantic fiction into Arabic, **Angele Botros Samaan** deals with **«Specimens of the English Novel in Arabic Translation».** She treats of translations published between 1940 and 1973, pointing out the arbitrariness of choice of material for translation, the absence of planning and the complete subjection to the personal tastes of the translators on the one hand and to the demands of the market on the other. For some reason, the novels of **Charles Dickens** proved to be the most popular with Egyptian and Arab translators. **A Tale of Two Cities,** alone, was translated into Arabic no less than nine times. Together with **Dickens,** there have appeared translations of **Aldous Huxley, George Orwell, Charlotte Bronte, Jane Austen, Samul Johnson, H. G. Wells** and others. Some of these translations, however, were abridgements: others were made to fit popular and cheap editions.

Next we come to **Sabri Hafiz's** study of the impact of **Faulkner's The Sound and the Fury** on the Arabic novel. The writer defines the basic goal of comparative studies as a sharpening of the reader's awareness of the characteristics of a given literary work through the use of other works capable of its illumination. This is as it were an affirmation of the critical method of comparative studies: a literary text is to be studied in the context of another. That is probably why **Hafiz** uses the phrase **«Parallel Experiences»** as a sub - title to his study. He reviews various critical interpretations of **The Sound and the Fury** which goes to show how rich it is. This he uses as a preface to an examination of its impact on four modern Arabic novels. For reasons of space, mention will be made here of two only of these novels: **Ghassan Kanafani's Ma Tabqa**

This study of the impact of Greek mythology on **al-Sayab's** poetry is followed by a study of a classical literary genre - namely that of the epigram - which **Taha Hussein** sought to introduce into modern Arabic literature. **Fakhri Kostandi**, author of this study, starts from the premise that **Taha Hussein** was convinced of the ability of Arabic to go beyond traditional artistic forms and was flexible enough to accommodate various literary forms of world literature. Hence his experimentation with the epigrammatic form in **Janat al Shawk (A Garden of Thorns). Kostandi's** study of the epigrams included in this work is meant to establish and consolidate the theory of transmission of one literary genre from one literature to another and from one age to another.

Kostandi's opens a group of studies of the work of **Taha Hussein.** It is immediately followed by **Abdel Rasheed Mahmoudi's «Taha Hussein and Descartes».** This is a historical research into the impact of **Descartes'** thought on **Taha Hussein** in the domains of literary study and of creative work alike, with special reference to **The Days. Mahmoudi's** paper is both negatory and affirmative: on the one hand, he seeks to refute the common view that **Taha Hussein's On Pre-Islamic Poetry** shows the influence of **Descartes'** method. On the other hand, he seeks to illuminate what no one has demonstrated before, namely that **The Days, Taha Hussein's** autobiography, is Cartesian in method. The doubts cast by **Taha Hussein** on Pre-Islamic poetry were negative and self-defeating: they ended in negating their very subject. **Descartes'** method, on the other hand, is based on a logical chain of reasoning, starting in doubt but ending in certainty. The most that can be said in this respect is that in his literary studies, **Taha Hussein** has adopted a rationalistic view not dissimilar to **Descartes'** in the domain of philosophy. As for **The Days, Mahmoudi** maintains that it is based on a Cartesian **Cogito, ergo sum.** Unlike **Descartes,** however, this is not a link in a chain of reasoning, but a vivid personal experience. Like **Descartes, Taha Hussein** starts with a feeling of solitude and tries to overcome it doubting, like the French philosopher, the knowledge acquired through the senses: a doubt that is characteristic of **Descartes' Méditations.** Both the French philosopher and the Egyptian man-of-letters agree in having recourse to an external power (The Other in the case of **Taha Hussein** and God in the case of **Descartes**) to rescue the isolated self and mediate between it and the external world.

Another aspect of the French impact on Arabic literature is touched upon by **Laila Enan's «French Romanticism: Original and Translation in al-Manfalouti's Fiction».** Two trends are distinguished by the writer as far as the translation of French romantic fiction into Arabic is concerned: on the one hand, there were unabridged and semi-complete versions. On the other, translators took liberties with their texts to an extensive degree. An example of these free translations is **Attala** which was translated by **al-Manfalouti** as **The Martyrs.** Another is his neglect, in translating **Paul et Virginie,** of descriptions of nature and social traditions and introducing into this work - as well as into **For the Sake of the Crown** - some alterations aimed at highlighting the translator's nationalist sentiments. This may be justified by **al-Manfalouti's** desire to make the French text akin to the interests of his Arab reader, but Enan also records some alterations that cannot be justified on grounds of history, subject-matter or art. In such cases the original is merely made to fit in with **al-Manfalouti's** own vision and to reflect his personal biases. This strips the originals of their philosophical content and merely turns them into love stories.

The writer concludes that **al-Manfalouti** has attempted a **mélange** of European eighteenth century thought and nineteenth century sentiment, thus reflecting the dilemma of writer and reader alike as they find themselves torn between inherited values of Arab culture, on the one hand, and the pull of Western culture on the other, at a time when the Arab world was just throwing away the yoke of the Ottoman empire.

Although **Gharaa Hussein's «The Tale and Reality»** is a comparison of Egyptian and French folkloric tales, we would rather leave it aside for the moment, to be touched upon later together with other textual studies by **Ali Shalash** and **Fadwa Malti-Douglas.**

We next come to studies of the influence of English literature on modern Arabic writing. First, there is **Ibrahim Abdel Rahman's «The Critical Heritage of the Diwan School: Origins and Sources».** The title is indicative of the writer's historical method. He dwells on the **Diwan** poets' - especially **al-Akad's** - campaign against the poetry of **Shawqi.** This is seen to be based on two premises: (i) a new concept of poetry, its functions and tools, drawing on western literature, both critical and creative, especially in its classical phase (2) the creation of poetical works modelled on those of the English romantic poets. In seeking to achieve these goals, they sought to point out the backward and traditional character of **Shawqi's** poetry. The writer reviews a number of texts in which **al-Akad,** the most important theoretician of the **Diwan** school, tried to put forward this new concept of poetry at length. From this review **Abdel Rahman** concludes that these writings do not constitute an intergrated theory of poetry: they are little more than ideas and opinions inspired by various readings in literature and criticism. These ideas are traced back to their ancient and modern sources, both Western and Arabic. The ancient western sources are represented by Greek and Roman criticism and by classical criticism in general. The classical Arabic sources are scattered over a wide range of Arabic writings, both creative and critical. As for the modern sources of **al-Diwan's** critical thinking, they are to be found partly in some contemporary Arab writers - who had access to French culture - and partly in the heritage of the romantic school, both critical and

sometimes to the very laws that govern specific structures. Successive studies, however, have not succeeded yet in pinning down the reasons behind these similarities.

The transmission of popular expression, in its different forms, is an undeniable fact. Equally undeniable are the distortions and transformations to which it is subject in response to the nature and specific demands of the collective mentality to which it has emigrated. To this extent the historical method can be justified in comparative studies of similar or cognate texts in different environments and at different times. The identity of laws governing the structure of these forms, however, cannot be explained in terms of the concept of reciprocal influence. Hence comparative popular studies have left this concept behind in search of new reasons for such an identity. This has turned out to be possible only through the text and the system governing the relations of its component parts.

Nabila Ibrahim then deals with various endeavours to analyse popular texts from a universal perspective, starting from **Axel Olrik** and ending with later textual studies conducted by folklorists and literary critics alike.

We next come to eighteen applied studies covering some basic aspects of comparative literature in succession and interpenetrating amongst themselves. As we have said, with the exception of the papers of **Ali Shalash, Fadwa Malti - Douglas** and - to some extent - **Gharaa Hussein** (all of whom are steering clear of the concept of reciprocal influence), these studies deal with the influence of foreign literatures on modern Arabic literature. The historical pattern is observed. Thus we begin with **Ahmed Etman's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al - Sayab»** and **Fakhri Kostandi's «Taha Hussein and the Art of the Epigram»**. These are followed by comparative studies of Arabic and French literature and thought, followed in turn by studies of some English influences on Arabic literature and of the impact of an American novel on some Arabic novels. Next we come across four studies dealing with the influence of German literature on modern Arabic writing. Finally, **Ahmed Abdel Aziz** writes on the influence of the Spanish **Lorca** on contemporary Arabic poetry and drama.

The succession of these studies in this order is meant to suggest that modern Arabic literature, in all its forms, and modern Arabic thought have made use of various influences and tributaries of world literature. It is a matter of give - and - take.

On the other hand, these axes interpenetrate giving rise to new ones. The papers of **Fadwa Malti - Douglas, Fakhry Kostandi** and **Abdel Rasheed Mahmoudi** deal respectively with **Taha [illegible]ussein's al - Ayam « D[illegible] »** (rendered [illegible]to English as **An Egyptian Childhood, The Stream of Days** and **A Passage to France**) and his epigrammatic art as exemplified in **Janat al - Shawk (A Garden of Thorns)** and the Cartesian method of doubt, both in his critical and in his creative work. As for the influence of English literature on Arabic literature, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hai** deal respectively with the influence of English romantic poetry on the **Diwan** school of poets and on the **Apollo** school of poetry. On the other hand, **Mohamed Abdel Hai, Ramses Awad, Abdel Hamid Ibrahim** and **Angele Botros** all deal with the question of translating English literature into Arabic. As far as literary genres are concerned, **Ibrahim Abdel Rahman** and **Mohamed Abdel Hai** deal with poetry, **Ramses Awad** and **Abdel Hamid Ibrahim** with drama, **Angele Botros** and **Sabri Hafiz** with the art of the novel, in relation to translated English and American novels. As for the impact of German literature on Arabic writing, **Kamal Radwan, Mustapha Maher** and **Issam Bahiy** write on the influence of the figure of **Faust,** and of Satan, on modern Arabic writing. **Nabed al - Deeb,** on the other hand, traces the influence of **Brecht** on the drama of **Naguib Sorour.** This is all meant to demonstrate that the order in which these studies are presented has a significance, and a function, on more than one level.

The great majority of these applied studies move implicitly, as we have seen, within the orbit of the concept of reciprocal influence. The limited number of textual studies featured by the present issue, however, conduct indirectly a methodical dialogue, in the domain of application, with the above - mentioned studies. It can be argued, broadly speaking, that the structure of the present issue seeks - through application - to present the reader with a thesis (exemplified by most of the papers included), an antithesis (exemplified in a limited number of studies) and a synthesis (exemplified in **Nabila Ibrahim's** paper).

The first of our historical studies is **Ahmed Etman's «Notes on the Greek Myth in the Poetry of al - Sayab».** The writer traces the historical roots of the mythological phenomenon, drawing attention to the role played by the romantic school of poets in Egypt, and the symbolic school of poets in Lebanon, in introducing myth in poetry, as Western romantic poets and symbolists have done. The interest in myth, however, was not confined to this: according to **Etman,** it has acquired momentum with the rise of new Arabic poetry, especially in the work of the pioneering Iraqi poet **Badr Shakir al - Sayab.** So extensive is the use of mythology in the poems of **al - Sayab** that critics have differed on his success - or failure - in putting it to artistic uses. **Etman** maintains that **al - Sayab** has succeeded in employing myth - and the myth of **Tamuz** in particular - to enrich his poetry. Much of his work, however, has sunk under the load of the myth and is not justified by artistic necessity. In such cases, the myth is usually summed up in a few words and the reader is made cognizant of it only by a footnote at the bottom of the page. **Etman** traces **al - Sayab's** use of myth, starting from **«A Shepherd's Song»** and **«Body and Soul»** - early romantic poems of his - up to his last poems in which mythological echoes - Greek, Assyrian and Babylonian - combine with the pains of illness and political frustrations.

THIS ISSUE

ABSTRACT

The previous issue of **Fusul,** dealing like this one with **Comparative Literature,** has featured a fair number of theoretical essays and studies directed basically upon an examination of the concept of comparative literature, the subsidiary issues to which it has given rise, the legality of comparative literature in comparison with other branches of knowledge, and - finally - points of contact and difference between theoreticians and practitioners of the subject in the present century. Our choice of subject has called, in the first place, for a scrutiny of theoretical issues and an examination of the basic problems that are the starting points of its methods, tools and goals. A no less conspicuous goal, however, was the movement from theoretical thought to practical and applied study. Keen on application - in dealing with issues, trends and methods - this **Journal** has chosen to move in three directions: (a) comparisons dealing with literary works or ideas belonging to literatures other than Arabic; (b) comparisons dealing with Arab literary works that had some influence, direct or indirect, on other literatures; (c) comparisons dealing with Arab literary works and ideas in so far as they show traces of influence from non-Arabic literatures. Our previous issue has been taken up by studies of the first two categories; the present one is devoted to the third category.

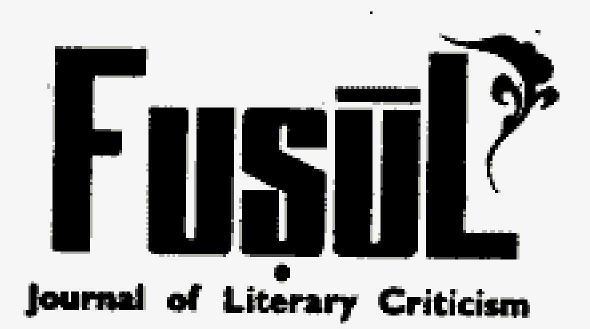
Hence it will be noticed that the great majority of studies included in this issue move in the orbit of reciprocal influence. The Arabic text is used as a starting point for an examination of foreign sources, whether direct or indirect. We have chosen to say «the great majority», however, because a number of the studies included offer comparisons that have nothing to do with the concept of influence, as in the case of studies by **Ali Shalash, Fadwa Malti - Douglas** and, to some extent, **Gharaa Hussein.** The papers of these three consist in a critical analysis of texts and a reading of the Arabic literary text in the context of another. Besides, the present issue features, at its very beginning, two papers by **Atteya Amer** and **Nabila Ibrahim** of a special nature.

Atteya Amer's study, which heads this issue, is of a historical nature. Its importance in the present context derives partly from its revelation of the beginnings of comparative studies in the Arab world in the nineteenth century, as exemplified in the writings of **Rifaa al - Tahtawi** and **Ali Mubarak.** The writer then moves to the twentieth century recording the rise of consciousness of the idea of comparison as certain scholars, such as **Ahmed Dayf,** author of **An Introduction to the Study of Arabic Rhetoric,** fell under the influence of flourishing comparative studies in France. The interest in linguistic comparative studies has made itself manifest in university colleges and faculties as from the year 1924. In 1938 comparative literature became a subject of study in **Dar al - Ulum.** Apart, however, from university colleges and **Dar al - Ulum, al - Risala** published in 1935 a number of studies, comparing Arabic literature with its English counterpart, by **Fakhry Abou el - Soud.** What is interesting about these studies is that they did not adopt the historical view of the French school, but concentrated instead on critical analysis of texts and on comparing the aesthetic values of the two literatures under consideration. **Fakhry Abou el Soud** thus anticipated the rebellion of the «American School» against the 'French School'. The writer then refers to Egyptian missions abroad, to specialize in comparative literature, in France at first and then in England.

Nabila Ibrahim's study, which comes next, deals with **«The Universality of Popular Expression».** This deals with an anonymous branch of literary creativity, namely popular literature. The writer is able, nevertheless, to record certain points of contact between the forms of popular expression amongst different peoples at different times. Such a similarity calls for an explanation. Could it be due to the transmission of the literary material - orally in most cases - from one milieu to another? This is the question that folklorist studies, starting from the early nineteenth century, have had to grapple with. These studies have pointed out that the similarities are not confined to partial **motifs** or even to entire forms. The similarity extends



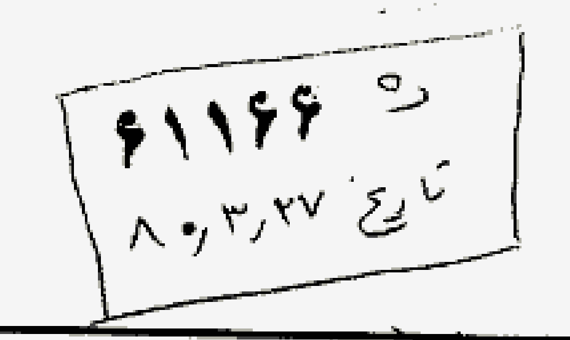
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press



Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization



COMPARATIVE LITERATURE

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4

○ July. August. September 1983

حافظى على رشاقتك
بتنظيم اسرتك



واسرة المستقبل
توفر لك
اللوالب النحاسية

Fuṣūl

Journal of Literary Criticism

COMPARATIVE LITERATURE

Part 2

○ Vol. III ○ no. 4 ○ July. August. September 1983

4